Об

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

1

АД СТАРАЖЫТНЫХ ЧАСОЎ ДА ДРУГОЙ ПАЛОВЫ XVI СТАГОДДЗЯ

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1987

ББК 85.103 (2Б)
Г 46

Рэдактары тома:
С. В. Марцэлеў, Л. М. Дробаў

Рэцэнзенты тома:
Н. Ф. Высоцкая, кандыдат мастацтвазнаўства, ДММ БССР,
Р. Н. Логвін, доктар мастацтвазнаўства, НДІ тэорыі і гісторыі архітэктуры Дзяржбуда УССР

Г 46 **Гісторыя** беларускага мастацтва: У 6-ці т. Т. 1: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст./Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома С. В. Марцэлеў, Л. М. Дробаў.— Мн.: Навука і тэхніка, 1987.— 304 с.: іл.

У першым томе разглядаецца зараджэнне і развіццё ўсіх відаў і жанраў выяўленчага мастацтва і архітэктуры на тэрыторыі Беларусі ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. Упершыню ў мастацтвазнаўстве зроблена спроба вызначыць месца і ролю беларускага мастацтва ў сусветнай культуры.

Разлічана на мастацтвазнаўцаў, мастакоў і археолагаў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, а таксама на шырокае кола чытачоў.

Г $\frac{4903000000-005}{М\ 316-87}$ 124—85

ББК 85.1

УВОДЗІНЫ

«Гісторыя беларускага мастацтва» — першае навуковае выданне, якое падагульняе шматвяковы вопыт развіцця беларускага выяўленчага мастацтва ад вытокаў да нашых дзён.

Стварэнне гісторыі нацыянальнага мастацтва — гэта раскрыццё працэсу зараджэння, фарміравання і развіцця ўсіх яго жанраў, мастацкіх школ і з'яў, асноўных кірункаў руху мастацкай творчасці народа па шляху прагрэсу. Знаёмства з сапраўды навуковай гісторыяй мастацтва садзейнічае росту ідэйна-эстэтычнага ўзроўню чалавека, яго культуры, развіццю мастацкага мыслення, дапамагае мастакам глыбей пазнаваць законы творчасці. У наш час, калі савецкі народ пад кіраўніцтвам Камуністычнай партыі вырашае складаныя і надзвычай актуальныя задачы камуністычнага будаўніцтва, такое выданне набывае асаблівую важнасць для вырашэння праблем фарміравання ўсебакова развітой, ідэйна сталай асобы.

Для выпуску абагульняючай працы па гісторыі выяўленчага мастацтва Беларусі вучоныя рэспублікі падрыхтавалі пэўную навуковую базу. Накоплены вялікі фактычны матэрыял, створаны шэраг манаграфічных і іншага характару даследаванняў. У якасці вельмі важнага фактару ў навуковых публікацыях, як правіла, выступала патрабаванне высокага ўзроўню даследавання з'яў мастацтва, што немагчыма без крытычнага асэнсавання яго гістарычнага развіцця, без творчага засваення ўсяго лепшага, што створана у выніку шматвяковай мастацкай практыкі. Такі падыход дазволіў раскрыць многія выдатныя мастацкія з'явы мінулага, стаў важным фактарам стварэння гістарычна дакладнай карціны развіцця беларускага нацыянальнага мастацтва. Безумоўна, пакуль што яшчэ застаецца нераспрацаваным або маладаследаваным шэраг важных пытанняў. Тым не

менш можна сцвярджаць, што менавіта цяпер ёсць усе магчымасці найбольш поўна абагульніць самае каштоўнае са знаходак мастацтвазнаўцаў, гісторыкаў і філосафаў розных пакаленняў, каб паказаць беларускае мастацтва ў шырокім гістарычным плане, ва ўсёй разнастайнасці і складанасці яго форм і стыляў, творчых почыркаў і нацыянальных мастацкіх школ.

З'яўляючыся адной з форм грамадскай свядомасці, выяўленчае мастацтва адлюстроўвае ў зрокава-пласторавых вобразах самыя разнастайныя бакі жыцця народа, сваімі сродкамі паказвае падзеі, у тым ліку і тыя, што развіваюцца ў часе, раскрывае духоўнае аблічча чалавека.

Нягледзячы на ўмовы цяжкага сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту працоўныя Беларусі ў дакастрычніцкі перыяд знаходзілі ў сабе сілы для таго, каб не толькі захаваць створанае, але і забяспечыць далейшы прагрэс мастацтва. Вопыт беларускага выяўленчага мастацтва — гэта скарбніца разнастайнасці вельмі цікавых форм, сродкаў і метадаў адлюстравання мудрасці і велічы народа.

Мастацтвазнаўчая навука мае справу з вельмі шырокім і складаным комплексам мастацкіх з'яў. Пры ўсім гэтым яна вылучае вядучыя, вызначальныя працэсы, раскрывае іх узаемасувязь і ўзаемадзеянне з іншымі галінамі чалавечай дзейнасці. Поспехі нашага мастацтвазнаўства грунтуюцца на марксісцка-ленінскай метадалогіі, прынцыповым палажэннем якой з'яўляецца тэзіс аб тым, што аснову развіцця чалавечага грамадства складае матэрыяльная вытворчасць. Змены ў эканамічным базісе непазбежна выклікаюць пераўтварэнні ў надбудове, куды ўваходзіць і мастацтва. «Спосаб вытворчасці матэрыяльнага жыцця,— пісаў К. Маркс,— абумоўлівае сацыяльны, палітычны і духоўны працэсы жыцця наогул» [1]. Прагрэс мастацкай культуры цесна звязаны са зменамі ў матэрыяльных, вытворчых і духоўных сферах жыцця народа.

Што датычыцца шырыні ахопу і глыбіні мастацкага асэнсавання жыцця, то ў творах беларускага мастацтва яны непарыўна звязаны з адлюстраваннем перадавых ідэй, сутнасці і асноўных тэндэнцый жыцця народа. Яно выступае актыўнай сілай, якая ўздзейнічае на думкі, волю і пачуцці людзей, а таксама ў пэўнай ступені і на матэрыяльную сферу жыцця народа.

Беларускае мастацтвазнаўства параўнальна маладое. У дарэвалюцыйнай навуковай літаратуры апісаны толькі асобныя старажытныя славутасці, надрукаваны ў газетах і часопісах артыкулы аб некаторых мастаках і іх творах. У многіх з гэтых публікацый разгляд фактычнага матэрыялу рабіўся праз прызму яўна няправільных, суб'ектыўных метадалагічных пасылак. На іх ляжаў адбітак класавай абмежаванасці даследчыкаў таго часу. Мастацтва да таго ж вельмі часта разглядалася толькі ў асобных аспектах, у адрыве ад складанага адзінства ўсіх яго форм і жанраў. Адсутнічала разуменне, а гэта значыць, і адпаведнае навуковае раскрыццё сацыяльнай прыроды мастацтва, не паказвалася барацьба грамадскіх ідэй і тэорый, увасабленне ў вобразах перадавых імкненняў працоўнага народа. Падчас адмаўлялася нават само існаванне беларускага мастацтва. Творы беларускага жывапісу, скульптуры, графікі, архітэктуры, прыкладнога мастацтва адносіліся то да рускага, то да польскага мастацтва. Такія публікацыі не высвятлялі, а заблытвалі пытанні, уносілі дадатковыя складанасці ў вывучэнне гісторыі беларускага мастацтва.

---

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 13, с. 7.

Толькі пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі адначасова з небывалым развіццём усіх відаў і жанраў беларускага выяўленчага мастацтва стала разгортвацца грунтоўная мастацтвазнаўчая праца, весціся актыўнае накапленне ведаў аб мастацтве і яго творцах. Шэраг каштоўных даследаванняў падрыхтаваны ў 20—30-я гады М. М. Шчакаціхіным. У сферы яго інтарэсаў былі гравюры кніжных выданняў Ф. Скарыны, помнікі архітэктуры, а таксама агульныя працэсы развіцця беларускага мастацтва. Ён упершыню ў беларускім мастацтвазнаўстве зрабіў спробу даць навуковую перыядызацыю гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва.

Найбольш жа значнымі поспехамі беларускіх гісторыкаў культуры і мастацтвазнаўцаў адзначаны перыяд пасля Вялікай Айчыннай вайны. Менавіта ў гэты час істотна пашырыўся кругагляд іх навуковых інтарэсаў. Значны ўклад у распрацоўку праблем выяўленчага мастацтва і архітэктуры Беларусі ўнеслі М. С. Кацар, А. П. Воінаў, У. А. Чантурыя, Л. М. Дробаў, П. В. Масленікаў, В. Ф. Шматаў і многія іншыя даследчыкі. У сферу іх мастацтвазнаўчага аналізу быў уключаны шэраг раней невядомых твораў ці якія лічыліся канчаткова згубленымі. Дзякуючы іх намаганням пашырыліся веды аб буйнейшых мастацкіх з'явах, заканамернасцях развіцця беларускага мастацтва.

Праблемы гісторыі і тэорыі беларускага выяўленчага мастацтва атрымалі асвятленне і ў такіх шматтомных выданнях, як «История искусства народов СССР» і «Всеобщая история искусств» [2], дзе беларускія вучоныя выступалі ў якасці аўтараў шэрагу раздзелаў. Археалагічныя даследаванні значна расшырылі культурныя гарызонты старажытнасці. Важнае дасягненне мастацтвазнаўцаў склаў аналіз фактараў, якія забяспечваюць няўхільны рост беларускага савецкага мастацтва.

Выяўленчае мастацтва, якое заўсёды мае непасрэдную сувязь са светам рэальных чалавечых уяўленняў і перажыванняў,— самае старажытнае з мастацтваў. Яно суправаджае чалавека на працягу многіх тысячагоддзяў, дапамагае яму лепш разумець жыццё, самаўдасканальвацца. Ад нескладаных малюнкаў, якія адлюстроўвалі быт чалавека і яго ўяўленні аб навакольным свеце, ілюстрацыі рэлігійных догмаў да грунтоўнага раскрыцця прыгажосці прыроды, велічы чалавечых здзяйсненняў — такі шлях шматвяковага развіцця мастацтва Беларусі.

Пры дапамозе мастацтва кожная эпоха з гісторыі нашага народа нясе ў будучае самыя запаветныя мары, думкі і пачуцці, самае істотнае з перажытага. Своеасаблівасць і адметнасць беларускага выяўленчага мастацтва складвалася вякамі, фарміравалася ўсёй дзейнасцю працоўнага чалавека, умовамі яго жыцця, характарам барацьбы за шчаслівую будучыню. Самабытнасць беларускага мастацтва складвалася ў пошуках гармоніі, у адлюстраванні эстэтычных і этычных ідэалаў народа.

Працэс развіцця беларускага выяўленчага мастацтва здзяйсняўся не адасоблена, ізалявана. На працягу стагоддзяў яно актыўна ўзаемадзейнічала з мастацтвам іншых народаў. Сярод курганных старажытнасцей сустракаюцца прадметы, якія былі выраблены ў суседніх краінах. Яны сведчаць аб актыўным узаемадзеянні розных культур. Асабліва шырокае развіццё атрымала творчае ўзаемадзеянне мастацтва савецкіх народаў пасля Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі. Яно стала важнай заканамернасцю развіцця

[2] История искусства народов СССР: В 9-ти т.— М., 1971—1976, т. 1—4; 1972—1977, т. 7—8; Всеобщая история искусств: В 6-ти т.— М., 1956—1966.

савецкага шматнацыянальнага мастацтва.

Багатае, шматскладанае духоўнае жыццё — адна з найбольш важных сфер фарміравання асобы — мае вялікае значэнне як для сацыяльнай жыццядзейнасці чалавека, так і для яго сцвярджэння і ўзвышэння. Выяўленчае мастацтва, таксама як і навука аб ім, актыўна ўдзельнічае ў гэтым працэсе. Натуральным і заканамерным для мастацтва кожнай эпохі заўсёды было глыбокае і непасрэднае дачыненне да лёсу, клопату і імкненняў свайго народа. Сучасная савецкая мастацкая культура, культура развітога сацыялізма, характарызуецца асаблівай цэласнасцю і гарманічнасцю, цеснай сувяззю з жыццём, бо сэнсам яе сацыяльнага быцця, творчых здзяйсненняў з'яўляецца максімальнае задавальненне пастаянна ўзрастаючых духоўных патрэб чалавека.

Поруч з яркімі творамі мастацтва іншых гістарычных эпох сучаснае мастацтва дае багаты матэрыял для роздумаў аб чалавеку, аб характары яго інтарэсаў і імкненняў. Яно адлюстроўвае ідэалы свайго часу, раскрывае душу народа, яго характар, здзяйсненні і надзеі. Буйныя майстры мастацтва заўсёды выступаюць сапраўднымі выразнікамі думак і пачуццяў мільёнаў, таму што абвострана адчуваюць сацыяльную прыроду чалавечага быцця, праўду характараў, іх псіхалагічныя ўласцівасці, умеюць назіраць, адбіраюць і абагульняюць тое, што бачаць.

Чалавек заўсёды праяўляў, а ў наш час асабліва, павышаную цікавасць да мастацкіх здабыткаў. Яго захапляе ў мастацтве як сучаснае, так і адлюстраванае ў вобразах мінулае, бо яно не толькі расказвае аб пройдзеным, не толькі абагачае каштоўным вопытам, але і дапамагае прадбачыць будучае.

«Гісторыя беларускага мастацтва», якая прапануецца чытачу, расказвае аб развіцці жывапісу, скульптуры, архітэктуры, графікі і прыкладнога мастацтва Беларусі ад старажытнасці да нашых дзён. Першы том прысвечаны мастацтву на тэрыторыі Беларусі ад яго зараджэння да другой паловы XVI ст.

У другім томе разглядаецца беларускае мастацтва XVII—XVIII стст., калі яно развівалася ў асноўным у формах барока. Нягледзячы на тое што Беларусь уваходзіла ў склад Рэчы Паспалітай, яе мастацтва ішло самастойным шляхам. У гэты перыяд складвалася беларуская школа манументальнага і станковага жывапісу, скульптуры і графікі.

Трэці том ахоплівае перыяд з канца XVIII ст. да Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, калі Беларусь і яе мастацтва развіваліся ў складзе Расійскай імперыі. У падрыхтоўцы беларускіх жывапісцаў, графікаў, скульптараў значную ролю адыграла Пецярбургская акадэмія мастацтваў, а таксама Віленская мастацкая школа (мастацкі факультэт Віленскага універсітэта). Развіваліся рэалістычныя тэндэнцыі беларускага мастацтва, на фарміраванне якіх станоўчае ўздзеянне аказала мастацтва рускіх перасоўнікаў, а таксама творчасць шэрагу прагрэсіўных мастакоў Літвы і Польшчы.

Чацвёрты том прысвечаны беларускаму мастацтву 1917—1941 гг. Вялікая Кастрычніцкая сацыялістычная рэвалюцыя адкрыла новую старонку ў гісторыі беларускай культуры, паклала пачатак якасна новаму мастацтву — мастацтву сацыялістычнага рэалізму. Правядзенне ў жыццё ленінскай нацыянальнай палітыкі садзейнічала паскоранаму развіццю беларускай савецкай культуры, літаратуры і мастацтва. Актыўна праводзіўся ленінскі план манументальнай прапаганды. Узніклі ў Беларусі першыя навучальныя мастацкія ўстановы. Шырока разгарнулася выставачная дзейнасць.

Пяты том адлюстроўвае развіццё мастацтва перыяду Вялікай Айчын-

най вайны і першага пасляваеннага дзесяцігоддзя. З першых дзён Айчыннай вайны супраць нямецка-фашысцкіх захопнікаў у беларускім выяўленчым мастацтве перадавую лінію занялі публіцыстычныя віды творчасці: плакат, карыкатура. Ужо ў ліпені 1941 г. выйшлі першыя нумары плаката-газеты «Раздавім фашысцкую гадзіну», затым стала выходзіць сатырычнае выданне «Партызанская дубінка». У іх падрыхтоўцы важная роля належала мастакам. Нягледзячы на тое што амаль палова беларускіх мастакоў знаходзілася ў Савецкай Арміі і ў партызанскіх атрадах, не спынялася выставачная дзейнасць. Беларускія жывапісцы, скульптары, майстры іншых відаў выяўленчага мастацтва стваралі творы высокага патрыятычнага гучання. Шырокае развіццё ўсе віды беларускага мастацтва атрымалі ў пасляваенны час. У Мінску пачынаюць сваю дзейнасць мастацкае вучылішча, а затым — тэатральна-мастацкі інстытут, якія ўнеслі вялікі ўклад у падрыхтоўку прафесійных мастакоў.

Шосты том прысвечаны беларускаму савецкаму мастацтву трох апошніх дзесяцігоддзяў. У гэты час у Беларусі ідзе інтэнсіўны працэс далейшага творчага ўдасканалення нацыянальнай мастацкай школы. Шырокі рэзананс атрымалі мемарыяльныя комплексы «Хатынь», «Брэсцкая крэпасць-герой», Курган Славы пад Мінскам, помнік «Маці-патрыёткі» ў Жодзіна і інш. Тэма Вялікай Айчыннай вайны ў многіх адносінах працягвала вызначаць ідэйна-тэматычнае аблічча, нацыянальную своеасаблівасць беларускага мастацтва. Замест ранейшага дакументалізму назіраецца тэндэнцыя да большага абагульнення, пэўнай метафарычнасці ў адлюстраванні падзей. Шырыліся творчыя кантакты з мастакамі іншых братніх рэспублік. Беларускае мастацтва заняло віднае месца ў мастацкай творчасці народаў шматнацыянальнай савецкай сям'і.

Грунтуючыся на марксісцка-ленінскай метадалогіі, аўтарскі калектыў імкнуўся даць глыбокі аналіз і навуковае тлумачэнне заканамернасцей развіцця беларускага выяўленчага мастацтва, разгледзець яго як своеасаблівую сферу чалавечай дзейнасці, гістарычна абумоўленую асноўнымі працэсамі развіцця грамадства, паказаць вялікі духоўны ўплыў твораў мастацтва на чалавека. Прасочваецца эвалюцыя творчых сіл народа, мастацкіх стыляў, паказваюцца асноўныя этапы развіцця розных жанраў мастацтва. Шэраг пытанняў гісторыі беларускага мастацтва асвятляецца па-новаму, з улікам апошніх навуковых даных, а некаторыя разглядаюцца ўпершыню. На жаль, розная ступень даследаванасці матэрыялаў не дазволіла даць аднолькава глыбокае раскрыццё працэсу развіцця мастацтва на ўсіх гістарычных этапах.

Шматтадовая праца вялікага калектыву вучоных паслужыць узбагачэнню дзеячаў мастацтва каштоўным вопытам, інтарэсам ідэйна-эстэтычнага выхавання шырокіх мас працоўных, далейшаму развіццю мастацтвазнаўчай навукі.

* *
*

Першыя прыкметы ўзнікнення выяўленчага мастацтва на Беларусі з'явіліся яшчэ ў эпоху палеаліту, прыкладна 22—25 стагоддзяў таму назад, калі на прымітыўныя прылады сталі наносіцца элементы арнаментыкі. Многія з дайшоўшых да нас вырабаў далёкага мінулага паўстаюць у выглядзе ўпрыгожаных арнаментам прадметаў быту, прылад працы і зброі. Паступова чалавек глыбей вывучаў і адлюстроўваў навакольны свет і самога сябе. Ён маляваў жывёл і птушак, на якіх паляваў, затым людзей, ствараў нескладаныя скульптурныя творы. З'явіліся

мастацкія творы, якія былі звязаны з першымі рэлігійнымі вераваннямі. Вядомы шклоўскі і слонімскі каменныя ідалы — скульптуры язычаскіх багоў. Развіццё мастацтва на тэрыторыі Беларусі было цесна звязана з дзейнасцю тут плямён мілаградскай і зарубінецкай культур, культуры штрыхаванай керамікі і днепрадзвінскай.

Навука пакуль што мае вельмі абмежаваныя звесткі аб характары выяўленчага мастацтва гэтых культур, а таксама аб мастацтве ўсходнеславянскіх плямён — дрыгавічоў, днепра-дзвінскіх крывічоў і радзімічаў і той часткі жыхароў поўдня Беларусі (драўлян і, магчыма, валынян), якія разам з названымі вышэй плямёнамі сталі прародзічамі беларусаў. Па тых матэрыялах, якія вядомы сучаснай навуцы, можна гаварыць аб вялікай блізкасці мастацкай творчасці гэтых плямён. Разам з тым мелася нямала і адрозненняў, абумоўленых характарам працы і быту розных плямён, іх вераваннямі і сувязямі з іншымі плямёнамі. У насяленцаў Беларусі з IX—X стст. пачынаюць распаўсюджвацца ўпрыгожанні, па якіх вызначаюцца этнічныя племянныя адрозненні. У крывічоў гэта бранзалетападобныя скроневыя кольцы, у дрыгавічоў — кольцы, на якія надзяваліся металічныя пацеркі, у радзімічаў — сяміпрамянёвыя скроневыя кольцы. Паўночна-заходнія раёны Беларусі насялялі плямёны, што ўваходзілі ў склад так званай прыбалтыйскай, ці вісла-нёманскай, культуры, якая істотна адрознівалася ад іншых культур, вядомых у той час на тэрыторыі Беларусі.

Узнікшае ва ўмовах першабытнаабшчыннага ладу ў выніку развіцця грамадска-гістарычнай практыкі людзей выяўленчае мастацтва на далейшых этапах заваёўвала ўсё новыя пазіцыі. Эпоха феадалізму адзначана павышэннем ролі выяўленчага мастацтва ў эстэтычным асэнсаванні свету і адлюстраванні светапогляду чалавека. У сваім развіцці яно выходзіла на якасна новую ступень, характарызавалася з'яўленнем буйных талентаў і значных мастацкіх з'яў, а таксама далейшым узаемным пранікненнем элементаў культуры і мастацтва розных народаў. Творы майстроў Беларусі таго часу ўражваюць высокім прафесіяналізмам і багаццем фантазіі. Шырокае распаўсюджанне атрымалі вырабы са шкла, металаў, керамікі, развівалася мастацкае ткацтва, тэхніка штампоўкі, чаканкі і тачэння, гравіраванне, інкрустацыі, перагародчатай эмалі, разьба па дрэву, жывапіс, скульптура, графіка, архітэктура. Складваліся самабытныя мастацкія школы.

У сярэдзіне XIII ст. заходняя частка старажытнарускай народнасці аказалася ў складзе Вялікага княства Літоўскага і ў яго межах сфарміравалася беларуская народнасць. Складвалася і беларуская культура. У барацьбе з літоўскімі і польскімі феадаламі беларусы ўпарта адстойвалі сваю культурную самабытнасць.

Беларускае мастацтва праяўляла сябе як самабытнае, арыгінальнае, цесна звязанае з жыццём народа. У шэрагу гарадоў узніклі цэхі майстроў, якія распісвалі храмы, выконвалі разнастайныя ювелірныя работы. Па меры развіцця мастацтва складваліся буйныя культурныя цэнтры. Шырокую вядомасць атрымалі Полацк і Тураў. Для беларускага выяўленчага мастацтва вялікае значэнне мела на працягу доўгага часу канцэнтрацыя ў Вільна выдатных беларускіх майстроў.

Буйных поспехаў дасягнула архітэктура, якая сінтэзавала і ў значнай ступені падпарадкоўвала сабе многія іншыя прасторавыя мастацтвы. У XI—XIII стст. закладваліся асновы не толькі фартыфікацыйнага будаўніцтва і горадабудаўніцтва, але і манументальнай архітэктуры. Высокі дойлідскі талент засведчылі стваральнікі полацкага Сафійскага сабора (другая палова

XI ст.). Арыгінальным архітэктурным рашэннем вызначаюцца старажытныя храмы ў Віцебску, Полацку, Гродна, Тураве і іншых гарадах.

Працяглая барацьба з нямецкімі крыжакамі вымушала ўзводзіць абарончыя збудаванні. У замкавым абарончым дойлідстве ўжо намеціўся адыход ад візантыйскіх традыцый, з'явіліся першапачатковыя формы готыкі, а затым і рэнесансу. Гэтыя стылі ўздзейнічалі таксама на тагачасны жывапіс і графіку. У Камянцы ў XIII ст. узведзена абарончае збудаванне — Камянецкая вежа («Белая вежа»), цяпер шырока вядомая. Цікавымі з'явамі беларускай архітэктуры з'яўляюцца абарончыя цэрквы ў Сынковічах (XV—XVI стст.), Малым Мажэйкаве (XVI ст.) і Заслаўі (XVI ст.). Большасць буйных гарадоў таго часу ўмацоўвалася сценамі, вежамі, землянымі валамі і равамі.

Развіваўся фрэскавы жывапіс. Высокім майстэрствам мастакоў-манументалістаў вызначаюцца фрэскі ў полацкім Сафійскім саборы.

Трэба адзначыць, што лёс розных помнікаў культуры, архітэктуры і мастацтва таго часу далёка не аднолькавы. Многае, на жаль, аказалася знішчаным, ад некаторых засталіся толькі фрагменты, шэраг помнікаў вядомы толькі па апісаннях. Ва ўмовах Беларусі ў якасці будаўнічага матэрыялу здаўна шырока распаўсюджаным было дрэва. У сувязі з яго недаўгавечнасцю да нас не дайшлі вельмі многія выдатныя драўляныя пабудовы, якія паслужылі асновай для ўзнікнення элементаў і форм каменнай архітэктуры.

Матэрыялы першага тома раскрываюць складанасці перыяду, які разглядаецца ў ім. На стадыі зараджэння мастацтва гэта была творчасць эканамічна і палітычна не звязаных паміж сабой плямён. З XIII ст. у выяўленчым мастацтве ўсё шырэй і дакладней сталі адлюстроўвацца рэгіянальныя своеасаблівасці, пачалі складвацца тыя рысы, якія потым вызначыліся ў якасці характэрных для беларускага нацыянальнага мастацтва.

У гэты перыяд вялікі ўплыў на мастацтва аказвала царква. Выцяснялася язычаская рэлігія і рос уплыў хрысціянства, якое сцвярджала і асвятляла сваімі догмамі адпаведны грамадскі лад. Вытанчаная містычная сімволіка, якая была характэрна для ранніх перыядаў развіцця мастацтва ў Беларусі, паступова выцяснялася хоць і прымітыўнай, але вельмі блізкай да рэальных асоб, пададзеных у вобразах святых. Іканапіс, які ў той час панаваў у жывапісе, развіваўся ад архаічнай статычнасці да стварэння больш мнагапланавых чалавечых вобразаў. Наіўная канкрэтызацыя абстрактных выяў і рэлігійных дагматаў часта несла ў сабе і рысы жыццёвасці, цікавыя бытавыя дэталі. З часам і ў сюжэтных і ў стылявых адносінах іканапіс набываў самабытныя нацыянальныя рысы, якія спалучаліся з асобнымі праявамі старажытнарускіх і візантыйскіх традыцый.

Трэба адзначыць, што рэлігійнае мысленне даволі моцна трымала мастацтва ў вельмі жорсткіх рамках. Яно спустошвала жыццёвасць мастацтва, афарбоўвала яго ў містычныя колеры. Рэалістычны паказ атрыбутаў тагачаснасці дапускаўся толькі ў адлюстраванні адзінкавага і толькі для найбольш канкрэтнай трактоўкі сімвалічнага цэлага. Аднак нельга зводзіць змест мастацтва таго перыяду толькі да яго рэлігійнасці. Справа ў тым, што мастакі, якія адлюстроўвалі містычныя ідэі, зыходзячы з рэальнасці, неслі элементы праўды жыцця, сутнасці эстэтычных адносін чалавека да навакольнай рэчаіснасці. Адначасова існавала і свецкая мастацкая культура — грамадзянская архітэктура, маляўнічыя партрэты грамадскіх дзеячаў, феадалаў і князёў, розныя віды прыкладнога мастацтва і г. д. Развіццю графікі магутны стымул дала кнігавыдавец-

кая дзейнасць Францыска (Георгія) Скарыны, Пятра Мсціслаўца, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага, а таксама многіх перапісчыкаў.

У другой палове XVI ст. Вялікае княства Літоўскае, куды ўваходзілі і беларускія землі, сутыкнулася з непераадольнымі цяжкасцямі. Яго сур'ёзна аслаблялі шматлікія антыфеадальныя выступленні і ўнутрыкласавыя супярэчнасці, а таксама няўдачы ў Лівонскай вайне 1558—1583 гг. У выніку заключэння Люблінскай уніі 1569 г. ствараецца федэратыўная дзяржава — Рэч Паспалітая. Пасля Брэсцкай уніі 1596 г., якая абвясціла аб'яднанне на тэрыторыі Рэчы Паспалітай каталіцкай і праваслаўнай цэркваў, значна ўзмацнілася наступленне каталіцызму, а таксама уніяцтва, што накладвала адпаведны адбітак на духоўнае жыццё народа.

Гісторыкі культуры і мастацтвазнаўцы правялі значную работу па даследаванню працэсаў развіцця выяўленчага мастацтва за перыяд, які разглядаецца ў гэтым томе. Трэба адзначыць каштоўнасць матэрыялаў экспедыцый рускіх вучоных у другой палове XIX ст. Іх вынікі адлюстраваны ў выданнях «Замечательности Северо-Западного края» (Вільна, 1868) і «Памятники русской старины в Западных губерниях» (СПб., 1874).

Грунтоўны аналіз мастацкіх працэсаў і найбольш буйных з'яў выяўленчага мастацтва і архітэктуры даецца ў працах М. М. Шчакаціхіна і іншых мастацтвазнаўцаў [3]. Багаты матэрыял па мастацтву старажытнабеларускіх гарадоў атрыманы ў выніку даследаванняў, якія праведзены беларускімі археолагамі [4] ў апошнія дзесяцігоддзі. Значная праца прароблена і па вывучэнню гісторыі беларускай архітэктуры [5]. Шмат каштоўнага па яе гісторыі ўтрымліваюць выпушчаныя ў савецкі час выданні,

[3] Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии: Крат. очерк.— Мн., 1977; Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: Ювелірнае мастацтва, мастацкі метал, кераміка, фаянс, шкло, салонка, скура, тканіны, вышыўка, карункі, шпалеры. (Альбом)/Аўт. тэксту і склад. Н. Ф. Высоцкая; Рэдкал.: А. В. Аладава і інш.— Мн., 1984; Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода.— Мн., 1969; Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (От первобытного общества до 1917 года).— Мн., 1972; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў/Аўт. і склад. Н. Ф. Высоцкая; Рэдкал.: А. В. Аладава і інш.— Мн., 1983; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI — XVIII стст.— Мн., 1984; Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.— Мн., 1928, т. 1; Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (16—18 стст.)/Рэд. С. М. Цямерын.— Мн., 1977; Яніцкая М. М. Вытокі шкларобства Беларусі/Рэд. Г. В. Штыхаў.— Мн., 1980.

[4] Гуревич Ф. Д. Древности белорусского Понеманья.— М.— Л., 1962; Древности Белоруссии: Матер. конф. по археологии Белоруссии и смежных территорий.— Мн., 1966; Древности Белоруссии: Докл. к конф. по археологии Белоруссии.— Мн., 1969; Кухаренко Ю. В. Зарубинецкая культура.— М., 1964; Поболь Л. Д. Древности Туровщины.— Мн., 1969; яго ж. Славянские древности Белоруссии: Ранний этап зарубинецкой культуры.— Мн., 1971; Штыхаў Г. В., Захаранка П. Н. Старажытныя скарбы Беларусі.— Мн., 1971; Загорульский Э. М. Древний Минск.— Мн., 1963; Зверуго Я. Г. Древний Волковыск. X—XIV вв.— Мн., 1975; Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв.— Мн., 1975.

[5] Бруноў Н. Беларуская архітэктура XI—XII стст.— Мн., 1928; Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии.— М., 1954; Кудрявцев В. И. Гродно.— М., 1960; Раппопорт П. А. Военное зодчество западнорусских земель X—XIV вв.— Л., 1967; Чантурия В. А., Элентух И. Б. Памятники зодчества Белоруссии: Крат. путеводитель.— Мн., 1969; Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии.— 2-е изд.— Мн., 1977; Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гіст. планіроўкі і забудовы горада.— Мн., 1973; Митрофанов А. Г., Тарасенко В. Р. Типы жилищ на территории БССР эпохи раннего железа и раннего средневековья.— У зб.: Вопросы этнографии Белоруссии.— Мн., 1964; Штыхов Г. В., Лысенко П. Ф. Древнейшие города Белоруссии.— Мн., 1966.

якія раскрываюць праблемы савецкай архітэктуры ў іх гістарычным ракурсе [6].

Аўтары тома імкнуліся разгледзець беларускае мастацтва як шматгранную і складаную вобласць духоўнага жыцця народа, паказаць яго месца ў развіцці шматнацыянальнага мастацтва нашай краіны і ў сусветным мастацкім працэсе, прасачыць развіццё мастацтва як у цэлым, так і асобных яго відаў і жанраў, зыходзячы з аб'ектыўнага, сапраўды навуковага разумення законаў функцыяніравання чалавечага грамадства, і выкласці гісторыю мастацтва беларускага народа як неад'емную частку яго агульнагістарычнага развіцця. Пры аналізе розных жанраў, як і ў цэлым выяўленчага мастацтва Беларусі, аўтарскі калектыў імкнуўся па магчымасці паўней выявіць і падкрэсліць тыя элементы навізны, якія на кожным наступным этапе забяспечвалі прагрэс мастацтва.

Том падрыхтаваны аддзелам выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР (заг. аддзела доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў) з удзелам супрацоўнікаў Інстытута гісторыі АН БССР.

Над томам працавалі: дактары гістарычных навук П. Г. Казлоўскі, С. В. Марцэлеў, П. А. Рапапорт, Г. В. Штыхаў; доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў; доктар філасофскіх навук У. М. Конан; кандыдаты гістарычных навук В. Б. Караткевіч, П. Ф. Лысенка, А. Г. Мітрафанаў, Э. М. Савіцкі, М. А. Ткачоў, М. М. Чарняўскі; кандыдаты мастацтвазнаўства А. К. Лявонава, В. В. Герашчатава, В. Ф. Шматаў, М. М. Яніцкая, Я. М. Сахута; кандыдаты архітэктуры Т. І. Чарняўская, Ю. А. Якімовіч; навуковыя супрацоўнікі Э. І. Вецер, В. Г. Пуцко, Г. Г. Сакалоў-Кубай, А. А. Сяліцкі, А. І. Сямёнаў, Д. С. Трызна. Бібліяграфію падрыхтаваў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач, ілюстрацыі падабраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук, імянны і прадметна-геаграфічны паказальнікі зрабіла навуковы супрацоўнік Д. С. Трызна.

[6] Всеобщая история архитектуры.— М., 1958—1963, т. 1, 2; Л.— М., 1966—1968, т. 3, 6; История русской архитектуры. 2-е изд.— М., 1956.

Глава I

МАСТАЦТВА ПЕРШАБЫТНА-АБШЧЫННАГА ЛАДУ

КАМЕННЫ ВЕК

Палеалітычны чалавек на тэрыторыі Беларусі жыў у канцы ледавіковай эпохі, для якой быў характэрны надзвычай суровы клімат і адпаведны яму комплекс фауны і флоры. Усё гэта накладвала адбітак на гаспадарчую дзейнасць тагачасных людзей, прылады працы, заняткі, будаўнічую тэхніку і, урэшце, на духоўную культуру. Аб'яднаныя ў мацярынскія роды, яны карысталіся каменнымі і касцянымі прыладамі, палявалі на разнастайную жывёлу, займаліся па магчымасці збіральніцтвам, а ў канцы палеаліту — і рыбалоўствам. Іх стаянкі размяшчаліся пераважна на прырэчных берагавых мысах, добра дрэніраваных, што было немалаважна ва ўмовах вечнай мерзлаты. Бязлесны або ў лепшым выпадку малалесны ландшафт, халады, а таксама сацыяльная арганізацыя калектываў вымагалі адпаведнага па форме і канструкцыі жылля. Яго рэшткі выяўлены на Бердыжскай (Чачэрскі р-н), Юравіцкай (Калінкавіцкі р-н), Юдзінаўскай і Елісеевіцкай (Бранская вобл., РСФСР) стаянках. Апошнія дзве тэрытарыяльна, храналагічна і культурна блізкія да аналагічных помнікаў Гомельшчыны, таму яны дазваляюць значна папоўніць нашы звесткі пра палеалітычнае мастацтва.

Жыллё мела акруглую або авальную ў плане форму з заглыбленай у сярэднім на паўметра земляной падлогай. Памеры даволі розныя — ад 3,4×4,5 м (Бердыж) да 10×17 м (Юдзінава). Па краях жылля з акуратна дапасаваных буйных мамантавых касцей і чарапоў выкладваліся невысокія сценкі, на якія абапіраўся нізкі канічны або прыкруглены дах з драўляных жэрдак і канструкцый з буйных рэбраў, накрыты хутчэй за ўсё мамантавымі скурамі. Для большай трываласці косці сценак і даху часам злучаліся ўстаўкамі ў выдзеўбаных адтулінах, муфтамі і хрыбет-

камі. Некалькі невялікіх спалучаных паміж сабой збудаванняў часам утваралі вялікія авальныя будынкі. У кожным жыллі размяшчаліся доўгачасовыя адкрытыя агнішчы, ад якіх захаваліся магутныя лінзы касцянога вугалю часам да 2 м у дыяметры і таўшчынёй больш паўметра. У вялікіх будынках нярэдка было па некалькі такіх агнішчаў. У інтэр'ер палеалітычнага жылля акрамя агнішчаў уваходзілі лежакі са скур, галля і травы, аснову якіх, мяркуючы па знаходках, складалі косці. Гэтым дасягалася неабходная ізаляцыя ад грунту з вечнай мерзлатой.

Непадалёку ад жылых збудаванняў размяшчаліся адкрытыя «летнія» агнішчы, тут жа меліся і ямы-кладоўкі, якія служылі своеасаблівымі лядоўнямі.

Найбольш старажытнае сведчанне мастацкай творчасці першабытнага чалавека — арнамент. На знаходках яшчэ сярэднепалеалітычнага часу (100—40 тысяч гадоў назад) сустракаюцца рытмічна размешчаныя нарэзкі і паглыбленні (Францыя, Венгрыя, Польшча, поўдзень СССР) [1]. У познім палеаліце з больш глыбокім эстэтычным асэнсаваннем рэчаіснасці, з імкненнем да яе ўпарадкавання арнаменты атрымліваюць шырокае распаўсюджанне. Па-ранейшаму сустракаюцца косткі з нарэзкамі або насечкамі. У Елісеевічах выяўлены абломкі біўняў з папярочнымі насечкамі, якія размяшчаюцца паласой па аднаму ці абодвух баках. Падобныя знаходкі вядомы і з іншых месц. Ствараюцца і больш складаныя арнаменты, у якіх у крайне схематызаванай форме выяўляліся пэўныя формы чалавечага светапогляду. На Юравіцкай стаянцы абломак мамантавага біўня ўжо аздоблены спалучэннем зігзагаў, шасцівугольнікаў і гарызантальных рысак. Але найбольш дасканалым узорам позняпалеалітычнага арнаментальнага майстэрства з'яўляюцца авальныя касцяныя пласціны з Елісеевіч. Арнамент на іх размяшчаецца пераважна ў выглядзе зон, абмежаваных папярочнымі нарэзкамі, і запоўнены, як правіла, злучанымі шасцівугольнікамі накшталт пчаліных сотаў, вертыкальнымі або гарызантальнымі лініямі ці зігзагамі. На некаторых знаходках маюцца зоны з простых або косых ліній, чатырохвугольнікаў або паглыбленых дробных трохвугольнікаў, з узаемаперасечаных ліній. Часам прасочваюцца схематызаваныя выяўленчыя матывы — як бы абрысы жылля на беразе ракі, дрэў.

Можна дапусціць, што арнаментаваныя пласціны з Елісеевіч выкарыстоўваліся першабытным чалавекам пры нейкіх магічных абрадах [2]. Гэта пацвярджаецца тым, што большасць іх знойдзена ў спецыяльных сховішчах. Праўда, па форме пласціны часам нагадваюць рыб, а гравіроўка — луску, але гэта не былі блешні, бо няма ні адтулін, ні засечак для прывязвання шнура. Акрамя таго, яны тонкія і крохкія і маюць больш складаны, чым у бытавых рэчах, арнамент.

Старажытныя майстры не былі пазбаўлены адчування кампазіцыі і гармоніі, мелі спрактыкаванае вока і ўпэўненую руку, калі маглі каменным разцом праводзіць доўгія і роўныя паралельныя лініі або, нібы карункамі, пакрываць паверхню шасцівугольнікамі ці ромбамі. Такія дасканалыя па форме геаметрычныя фігуры немагчыма было выгравіраваць без папярэдняй разметкі малюнка. У познім палеаліце ўжо была вынайдзена і шырока выкарыстоўвалася большасць элементаў геаметрычнага арнаменту, якія спалучаліся ў самых розных камбінацыях.

[1] Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству.— М., 1969, с. 214.

[2] Поликарпович К. М. Палеолит Верхнего Поднепровья.— Мн., 1968, с. 117.

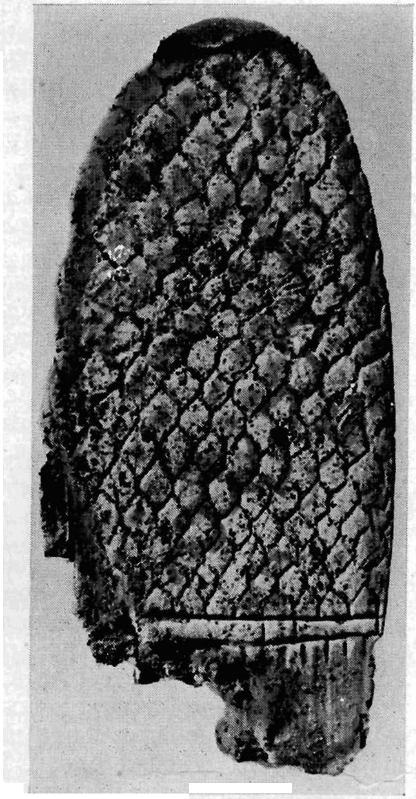
Калі вяршыняй заходнееўрапейскага палеалітычнага мастацтва з'яўляюцца пячорныя гравіроўкі і паліхромныя роспісы (Францыя, Іспанія), то на тэрыторыі Цэнтральнай і Усходняй Еўропы — скульптурныя выявы людзей і жывёл. Сярод іх асаблівае месца належыць статуэткам жанчын. Гэта былі выявы, у якіх, як правіла, наіўны рэалізм арганічна спалучаўся з выразнымі элементамі схематызму. Старажытныя мастакі крамянёвымі разцамі і нажамі выразалі з мамантавых біўняў і камянёў невялікія аголеныя постаці, надаючы асаблівую ўвагу гіпертрафіраванаму выяўленню спецыфічных жаночых форм. У той жа час ступні ног, рукі і галава мадэліраваліся абагульнена, прыблізна, а то і адсутнічалі зусім як неабавязковыя пры рэалізацыі задумы выканаўцы.

Адна падобная знаходка выяўлена і ў Елісеевічах. Гэта скульптурная выява аголенай маладой жанчыны даўжынёй 15 см, выразаная з мамантавага біўня і мадэліраваная ў тыповым для гэтага часу стылі. Фігурка мае некалькі выцягнутыя прапорцыі за кошт адносна доўгага торса, які плаўна пераходзіць у масіўныя, выразна аформленыя і надзвычай пластычныя ногі. Ступні ног ледзь пазначаны, не выразаны таксама рукі і галава. Знаходка вылучаецца сярод аналагічных твораў значнай ступенню рэалістычнасці, разумнымі межамі гіпертрафіі, стараннасцю выканання.

Пра характар і значэнне жаночых палеалітычных скульптур існуе некалькі гіпотэз. Самая распаўсюджаная — аб культавым паходжанні статуэтак [3]. У мацярынска-родавых калектывах яны ўвасаблялі жанчыну-прамаці, плоднасць, ахоўніцу агнішча. Культавы характар такіх выяў пацвярджаецца іх спецыфічнай формай, размяшчэннем у спецыяльных сховішчах побач з агнішчам, наўмысным пашкоджаннем у час нейкіх магічных дзеянняў.

Познепалеалітычны чалавек пачаў аздабляць сваё цела і вопратку.

1. Гравіраваная косць з Елісеевіч. Бранская вобл. Палеаліт. Музей антрапалогіі і этнаграфіі. Ленінград



Мусіць, у гэтым якраз найбольш і выявілася яго цяга да прыгожага. Акрамя таго, нашэнне ўпрыгожанняў дазваляла чалавеку вылучыцца як індывідуальнасці, падкрэсліць свой сацыяльны стан і полава-ўзроставыя асаблівасці. На стаянках Верхняга Падняпроўя сустракаюцца падвескі з прасвідраваных зубоў пясца, лісіцы, ваўка і ракавін, пацеркі з вапняко-

[3] Абрамова З. А. Палеолитическое искусство на территории СССР.— М.— Л., 1962.

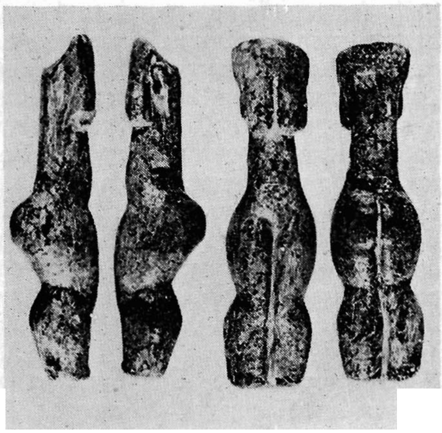
вых трубачак марскіх чарвякоў. Упрыгожанні дапаўняліся касцянымі трубачкамі, арнаментаванымі падоўжнымі нарэзкамі.

Перад самым канцом каменнага веку асабліва моцнае пахаладанне прывяло да знікнення чалавека ў Беларускім Падняпроўі. І толькі праз шмат тысячагоддзяў, з заканчэннем ледавіковай эпохі чалавек паявіўся на Беларусі зноў, засяліўшы на гэты раз усю яе тэрыторыю. Гэта падзея адбылася ў фінальным палеаліце і ў пачатку сярэдняга каменнага веку — мезаліце (каля 10 тысячагоддзяў назад). У гэты час ландшафт, а таксама фауна і флора пачалі набываць у асноўным сучасны воблік. Шырачэзныя прасторы зямлі, спачатку да Балтыкі, а потым аж да Паўночнага Ледавітага акіяна, вызваліліся з-пад ледавіковага палону, і на гэтыя пусткі хлынулі плямёны паляўнічых на паўночнага аленя. Пачалося вялікае засяленне неабжытых прастораў, якое суправаджалася змешваннем рознакультурных груп насельніцтва, ваеннымі сутычкамі і працэсамі суіснавання і ўзаемаўплываў, што прыводзіла да фарміравання разлеглых этнакультурных масіваў. Некалькі пазней, з суцэльным засяленнем тэрыторыі, развіццём балот на водападзелах і знікненнем на нашай тэрыторыі мігрантаў — паўночных аленяў, насельніцтва робіцца больш аселым і прывязаным да племянных тэрыторый.

Змены навакольнага асяроддзя істотна паўплывалі на развіццё матэрыяльнай і духоўнай культуры мезалітычнага чалавека. З вынаходніцтвам і паўсюдным пашырэннем лука са стрэламі вырасла значэнне індывідуальнага палявання, якое ў папярэдні час было пераважна загонным. Удалы паляўнічы-здабытчык пачаў вылучацца з агульнай масы загоншчыкаў. Гэта спрыяла большаму самаўсведамленню чалавека як асобы.

Мезалітычныя паселішчы пераважна размяшчаліся на мысавых участках высокіх тэрас або на дзюнах з плаўнымі спускамі ў поплаў, дзе меліся рыбныя затокі і старыцы. Выразных слядоў жылля на іх знойдзена мала. Захаваліся, як правіла, толькі рэшткі агнішчаў. На помніках

2. Статуэтка жанчыны з Елісеевіч. Бранская вобл. Палеаліт. Музей антрапалогіі і этнаграфіі. Ленінград.



Падняпроўя часам сустракаюцца невялікія паўзямлянкі або рэшткі наземнага авальнага жылля з крыху паглыбленай падлогай [4]. Відаць, і ў новую эпоху па-ранейшаму была пашырана конусападобная канструкцыя жылля. Але яно зараз будавалася толькі з дрэва, дах накрываўся карой і трыснягом. Такія будынкі ўзводзіліся лягчэй і хутчэй, чым палеалітычныя касцяныя.

Рэшткі мезалітычных паселішчаў залягаюць у асноўным на пясках, што не спрыяла захаванасці арганічных рэчываў, з якіх пераважна і вырабляліся тагачасныя творы мастацтва. Справу некалькі ратуюць знаход-

---

[4] Копытин В. Ф. Мезолит юго-восточной Белоруссии: Автореф. дис. ... канд. ист. наук.— Л., 1977, с. 10.

кі ў рачным алювіі і на тарфяніках. Практычна ўсе вядомыя нам творы мезалітычнага мастацтва — дэкаратыўна-прыкладныя. Часцей за ўсё гэта рагавыя сякеры, кінжалы, наканечнікі стрэл, арнаментаваныя насечкамі, зігзагамі, са стылізаванымі выявамі аленяў, а таксама ўпрыгожанні з зубоў. Уклад жыцця раннемезалітычных паляўнічых прывёў да знікнення манументальнасці і стабілізаванасці мастацтва палеаліту. Вырабы пераважна пакрываюцца ламанымі перарывістымі ўзорамі, нанесенымі быццам паспешлівай рукой, і ўражанне ад іх як ад нечага неўладкаванага, неспакойнага (рагавыя вырабы маглемозскай культуры з Польшчы). Аднак у пазнейшым мезаліце са складваннем у зонах, багатых азёрамі і рэкамі, культур з развітым рыбалоўствам арнаменты набываюць размеранасць і спакойную рытмічнасць (паўднёва-ўсходняя Прыбалтыка).

На тэрыторыі Беларусі вядомы пакуль што ледзь не адзіны твор мезалітычнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва — доўгая сякерападобная прылада з рога высакароднага аленя, знойдзеная разам з іншымі касцянымі і рагавымі вырабамі ў алювіі поплаву Віліі каля Смаргоні. Усе чатыры плоскасці прылады пакрывае арнамент. Верхняя вузкая плоскасць ад мяркуемага абушка да адтуліны мае шэсць груп папярочных нарэзак, нанесеных на аднолькавай адна ад адной адлегласці. Бакавыя плоскасці на ўсю даўжыню арнаментаваны зігзагападобнымі лініямі, у цэнтры — кароткая зігзагападобная кампазіцыя з кропкавых паглыбленняў. Грані, утвораныя ніжняй і бакавымі плоскасцямі, а таксама лязо пакрыты кароткімі папярочнымі нарэзкамі. Пасярэдзіне ніжняй плоскасці гэтыя нарэзкі злучаюцца косымі лініямі, якія ўтвараюць сетку. У некаторых нарэзках захавалася белая з вохрыстым адценнем паста. Першапачаткова яна, верагодна, запаўняла ўвесь арнамент. У такім выглядзе ён павінен быў эфектна праглядвацца на цёмным фоне вырабу.

Смаргонская знаходка не мела утылітарнага прызначэння, а хутчэй за ўсё служыла для нейкіх рытуальных мэт. Сэнс яе арнаменту пакуль што не разгаданы, але складанасць узору, можна меркаваць, адпавядае і складанасці сэнсу, зашыфраванага ў ім.

У V—IV тысячагоддзях да н. э. мезаліт змяніўся неалітам — новым каменным векам. Асноўным заняткам чалавека па-ранейшаму заставаліся паляванне, рыбалоўства і збіральніцтва, але паступова пачалі распаўсюджвацца земляробства і жывёлагадоўля. Удасканальваліся крамянёвыя прылады, узнікалі новыя іх тыпы, некаторыя вырабы шліфаваліся. У неаліце быў вынайдзены керамічны посуд. Гэта дазволіла зрабіць больш разнастайным харчаванне чалавека, што спрыяла яго біялагічнаму развіццю.

У познім неаліце пачынаецца пераход ад мацярынскай родавай абшчыны да патрыярхальнай, у якой лік роднасці пачаў весціся і па мужчынскай лініі, а ў вытворчым і грамадскім жыцці дамінуючае становішча займалі мужчыны.

Як і ў папярэдні час, чалавек эпохі неаліту сяліўся па берагах рыбных вадаёмаў. Але цяпер яго ўвагу прыцягвалі і мясціны, багатыя крэменем — асноўнай сыравінай для вырабу сякер, неабходных пры земляробстве ў лясной зоне. Мяркуючы па межах культурных напластаванняў, пасяленні былі звычайна выцягнуты ўздоўж берага. Ёсць некаторыя звесткі і аб характары жылля гэтага часу [5].

---

[5] Очерки по археологии Белоруссии.— Мн., 1970, ч. 1, с. 91; Исаенко В. Ф. Неолит Припятского Полесья.— Мн.. 1976, с. 66, 86.

Неабмежаваныя лясныя запасы і наяўнасць каменных сякер давалі магчымасць будаваць драўлянае жыллё. Але сякеры напачатку былі малыя і недасканалыя, што не рабіла лёгкай апрацоўку дрэва, таму пераважалі канструкцыі з жэрдак. З таўсцейшых жа ствалоў былі толькі апорныя слупы. Па гэтай прычыне жыллё было недаўгавечным і патрабавала частага рамонту. У неаліце на тэрыторыі Беларусі існавала ўжо некалькі тыпаў жыллёвых будынкаў, як наземных, так і паўзямлянкавых. Гэта сведчыць пра наяўнасць мясцовых культурных традыцый, выпрацаваных з улікам геаграфічных умоў, а магчыма, паказвае і на працяг далейшых пошукаў аптымальнай канструкцыі. На Ніжняй Прыпяці ў гэты час зрэдку сустракаліся выцягнута-авальныя паўзямлянкі (Юравічы). Але тут жа было вядома і наземнае прамавугольнае жыллё. На стаянцы каля в. Лучын Рагачоўскага раёна знойдзены рэшткі жылля памерам 3,4×3—2,4 м, ад якога ішоў даволі доўгі ход. Дах, магчыма, конусападобнай формы, падтрымліваўся шасцю слупамі. У цэнтры жылля размяшчалася агнішча дыяметрам каля метра. Рэшткі наземнага жылля знойдзены і каля в. Залессе Чачэрскага раёна. Ад яго захавалася толькі агнішча, выкладзенае з патрэсканых камянёў і ўладкаванае ў лейкападобнай яме глыбінёй 0,5 м. У Беларускім Паазер'і на суглінках і затарфаваных нізкіх берагах вадаёмаў будавалася толькі наземнае жыллё. Так, цікавыя рэшткі жыллёвай канструкцыі выяўлены на тарфянікавай стаянцы каля в. Асавец Бешанковіцкага раёна. У цэнтры яе было некалькі ўбітых у зямлю тоўстых завостраных слупоў з развілкамі ўверсе (сохамі). Верагодна, у гэтых развілках ляжала гарызантальная кладзь, на якую абапіраліся нахіленыя жэрдкі, што ўтваралі каркас двухсхільнага даху. У жыллі меліся агнішчы на пясчаных падсыпках, падасланых тоўстымі пластамі хваёвай і яловай кары.

3. Драўляная статуэтка з Асаўца. Бешанковіцкі р-н. Неаліт. ДМ БССР

Мяркуючы па знаходках, жыхары тарфянікавых паселішчаў пры будаўніцтве жылля і ўладкаванні інтэр'ера ўмелі зачэсваць калы і слупы самымі рознымі спосабамі, свідравалі адтуліны, шчапалі сасновыя ствалы на плашкі і рабілі з іх абчэсаныя дошкі.

У познім каменным веку духоўнае жыццё першабытнага чалавека значна ўскладнілася. Гэтаму спрыяла ўзбагачэнне традыцый і вопыту папярэдняй эпохі, а таксама інтэнсіўнае развіццё гаспадарчай дзейнасці, якая ад прысвойваючай пачала пераходзіць да стваральнай. Земляробства і жывёлагадоўля не толькі мянялі быт чалавека, але больш непасрэдна

ўключалі яго ў каляндарны цыкл развіцця прыроды, прымусілі больш задумвацца над пладнасцю зямлі, паміраннем і ўваскрэсеннем прыроды, над бегам нябесных свяціл. А ўсе гэтыя з'явы нельга было выявіць у канкрэтных вобразах, таму чалавек імкнуўся паказаць іх з дапамогай абстрагаванай, умоўна-арнаментальнай формы. Гэта знайшло яскравае адлюстраванне ў мастацтве, якое ў неаліце, як потым і ў бронзавым веку, развівалася ў першую чаргу як арнаментальнае.

Новыя прагрэсіўныя змены ў жыцці чалавека адбываліся памалу і паступова. Пэўны час ён усё яшчэ заставаўся пераважна паляўнічым і рыбаком, захоўваючы светапогляд папярэдняй эпохі і яе мастацкія традыцыі. Ранненеалітычныя касцяныя і рагавыя прылады працы і паляўнічая зброя па-ранейшаму арнаментаваліся вядомымі і ў мезаліце кароткімі нарэзкамі на гранях, наразнымі лініямі, размешчанымі падпаралельна, зігзагам або сеткай (Асавец-4 Бешанковіцкага, Зацэнне Лагойскага, Шчорсы Карэліцкага р-наў). Але гэта традыцыя пратрымалася адносна нядоўга. Толькі некаторыя тыпы касцяных упрыгожанняў арнаментаваліся і ў познім неаліце.

Удзячным полем арнаментальнай дзейнасці неалітычнага чалавека стала кераміка. Аздобленыя разнастайнымі ўзорамі, якія вылучаюцца распрацаванасцю форм і прапорцый, многія гліняныя пасудзіны былі сапраўднымі творамі першабытнага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

Арнаментаванне керамікі дасягае росквіту ў развітым і познім неаліце. Узнікаюць новыя элементы ўзораў — адбіткі канцом палачкі з наматаным на яе шнуром, тарцом вузкай лапаткі, пальцамі, пазногцямі, рознымі завостранымі прадметамі. У малюнку паяўляюцца зігзагі, ялінкі, ромбы, трохвугольнікі, шматграннікі, якія часам утвараюць адмысловыя кампазіцыі, асабліва на шыйках пасудзін.

Калі для ранняга неаліту на ўсёй тэрыторыі Беларусі характэрна пэўнае адзінства ў форме і арнаменце керамічных вырабаў, то пазней пазіраюцца значныя рэгіянальныя адрозненні, якія звязаны з развіццём асобных археалагічных культур.

У другой палове III тысячагоддзя да н. э. на поўначы Беларусі з'явіліся групы носьбітаў культуры грабеньчата-ямачнай керамікі, для якой характэрны яйкападобныя гаршкі са зрэзанай верхавінай, аздобленыя па ўсёй паверхні рытмічным чаргаваннем гарызантальных паскаў глыбокіх ямак і адбіткаў шыраказубага грабянца. Часам такія адбіткі групаваліся ў ромбы. Прадстаўнікі нарвенскай культуры ў Падзвінні нярэдка ўпрыгожвалі свае шырокаадкрытыя гаршкі і міскі кампактнымі зонамі з адбіткаў грабянца, нарэзак, вусеневых узораў, звісаючымі кампазіцыямі з зігзагаў.

Для матэрыялаў верхнедняпроўскай культуры характэрны гаршкі з крыху адагнутым краем, арнаментаваныя насечкамі, ямачнымі і грабеньчатымі адбіткамі, а таксама адбіткамі палачкі з абматаным шнуром — «лапкамі». Блізкія формы пасудзін вядомы і на Ніжняй Прыпяці, дзе існаваў мясцовы варыянт днепра-данецкай культуры, асноўная тэрыторыя распаўсюджання якой — Украіна. Арнаменты тут дапаўняліся падтрохвугольнымі наколамі, утвараючы кампазіцыі, якія нярэдка канцэнтраваліся толькі на верхніх частках пасудзін.

У познім неаліце насельніцтва нёманскай культуры, якое засяляла захад Беларусі, ужывала добра прафіляваныя круглабокія гаршкі са звужанай шыйкай і разгорнутым венцам. Пераважна ў верхняй частцы або ўвогуле толькі па венчыку яны ўпрыгожваліся наколамі канцом палачкі, адбіткамі канцом лапаткі, косасеткавымі кампазіцыямі. Арнамент

часам дапаўняўся шматвугольнікамі, ромбамі з кручкамі.

На паўднёвым захадзе нашай тэрыторыі носьбіты культуры лейкападобных кубкаў у асноўным выраблялі пласкадонныя з лейкападобным верхам гаршкі, арнаментаваныя пераважна нешматлікімі паскамі з адбіткаў тарцом лапаткі. У самым канцы эпохі на захад Беларусі прасочваюцца групы насельніцтва культуры шарападобных амфар, якія ўпрыгожвалі свой посуд акрамя звыклых для гэтай тэрыторыі адбіткаў тарцом лапаткі — лінейнага штампа звісаючымі трохвугольнікамі і дугамі з нарэзак і адбіткаў шнура.

У многіх выпадках арнаменты на гаршках узнікалі як імітацыя ў гліне дакерамічнага начыння. Так, шмат якія ўзоры пасудзін з Падняпроўя нагадваюць шчыльную пляцёнку. Ды і самі іх формы напачатку, відаць, наследавалі свае прататыпы. Акругладонныя гліняныя амфары з захаду Беларусі нагадваюць шарападобныя скураныя пасудзіны з лубяным вобадам, а зігзагі з адбіткаў шнура на шыйках хутчэй за ўсё паўтараюць спосаб яго прымацавання.

У той жа час прысутнасць рытмічна арганізаваных у арнамент абстрактных фігур — ромбаў, трохвугольнікаў, дуг, з'яўленне ўпісаных у геаметрычны ўзор стылізаваных выяў раслін, жывёл і людзей сведчаць пра магічны характар арнаменту. Ён у многіх выпадках для тагачасных людзей меў канкрэтны рэлігійна-міфалагічны змест, нам зараз ужо практычна не зразумелы.

Арнаментаваная кераміка адначасова задавальняла пэўныя эстэтычныя запатрабаванні яе стваральнікаў. На працягу стагоддзяў разам з развіццём форм глінянага начыння выпрацоўваліся і шліфаваліся характэрныя асаблівасці арнаменту, удасканальваліся рытмічнасць і сіметрычнасць кампазіцыі. Старажытныя майстры стараліся знайсці суразмернасць паміж асобнымі элементамі ўзору, закампаноўваючы іх у прадуманыя кампазіцыі, якія падкрэслівалі пластычную форму гліняных выра-баў. Асабліва насычана і выразна аздабляўся венчык гаршка, тут жа памяшчаліся стылізаваныя выяўленчыя элементы. Спецыяльным поясам выяўлялася найбольшая выпукласць корпуса. Арнаментацыя вострага дна таксама мела свае асаблівасці. У канцы неаліту майстэрства аздаблення керамікі дасягнула свайго росквіту, некаторыя гліняныя вырабы прадстаюць шэдэўрамі арнаментальнага мастацтва.

Стылізаваныя выявы жывых істот, вядомыя па касцяных мезалітычных знаходках, у неаліце паяўляюцца на сценках гліняных гаршкоў. Па тэхніцы выканання, стылявых асаблівасцях і нават кампазіцыйна яны непасрэдна звязаны з арнаментам. Тым не менш гэта выяўленчыя элементы. Найбольш старажытная на тэрыторыі Беларусі падобная знаходка выяўлена на стаянцы Крывіна каля в. Галоўск Сенненскага раёна і датуецца сярэдзінай III тысячагоддзя да н. э. Гэта абломак гаршка са схематычным малюнкам дзікай качкі, выкананым двума радамі дробных і неглыбокіх ямак. Падобныя выявы вадаплаўных птушак сустракаюцца на значнай тэрыторыі паўночнага захаду Усходняй Еўропы, што, відаць, не выпадкова [6]. Паляванне на качак давала першабытнаму чалавеку ежу. Іх прылёт сведчыў пра надыход вясны і цяпла. Магчыма, яшчэ і нейкія іншыя прычыны ўплывалі на тое, што вобраз гэтай птушкі заняў значнае месца ў старажытнай міфалогіі і выяўленчым мастацтве.

Надзвычай цікавая знаходка выяўлена на неалітычнай стаянцы каля Юравіч [7]. Гэта гаршчок, на сценках

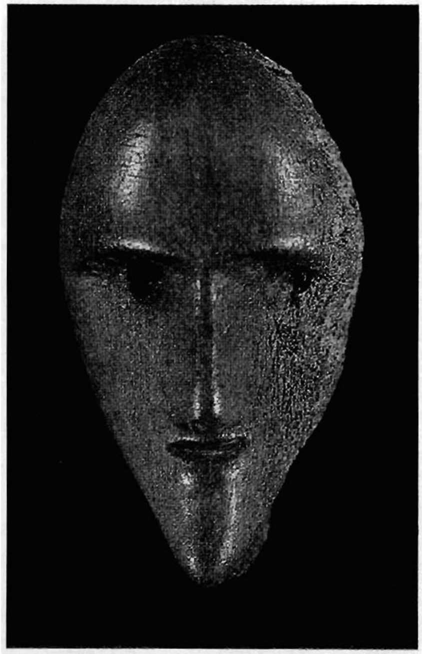
[6] Гурина Н. Н. Древняя история северо-запада Европейской части СССР.— М.—Л., 1961, с. 146—150.

[7] Исаенко В. Ф. Неолит Припятского Полесья, с. 126.

якога неглыбокімі наколамі выканана кампазіцыя. З правага яе краю — чалавечая фігура, акрэсленая некалькімі лініямі, злева — выява птушкі, зробленая такімі ж лініямі наколаў. Кампазіцыя адрозніваецца выключнай стылізацыяй і лаканічнасцю выяўленчых сродкаў. Тут няма лішніх дэталей, кожная лінія падкрэслівае адметную асаблівасць персанажаў. На знаходцы з Юравіч адлюстраваны, безумоўна, нейкі міфалагічны сюжэт, які, відаць, па традыцыі перадаваўся з пакалення ў пакаленне не толькі моўнымі, але і выяўленчымі сродкамі. На першы погляд для малюнка птушкі можна было скарыстаць і менш ліній, як, напрыклад, на выяве качкі з Крывіны. Але ў даным выпадку выканаўца, магчыма, імкнуўся падкрэсліць раўназначнасць персанажаў, а таксама ўлічваў, што ў такім вырашэнні малюнак набываў большую кампазіцыйную раўнавагу.

У неаліце адраджаецца былая, знікшая ў папярэднюю эпоху дробная пластыка — аб'ёмныя выявы звяроў, птушак, чалавека. Так, на некаторых стаянках Беларусі зрэдку сустракаюцца фігурныя крамянёвыя вырабы, якія па форме нагадваюць жывёл і птушак. Аналагічныя знаходкі характэрны для неалітычных культур паўночнай часткі Усходняй Еўропы [8]. Жыхары тарфянікавых стаянак Беларускага Паазер'я з кабановых іклаў выразалі стылізаваныя фігуркі птушак. На Асавецкай стаянцы знойдзена зробленая з ласінага рогу статуэтка лася. Старажытны майстар толькі нязначна мадэліраваў фігуру, дапасоўваючыся да формы матэрыялу. Аднак нягледзячы на лаканізм выканання, яна добра перадае моцную і напружаную постаць звера. Калі дазваляў матэрыял, неалітычны чалавек мог рабіць аб'ёмныя выявы і надзвычай рэалістычныя, з перадачай найдрабнейшых дэталей. Аб гэтым сведчаць рагавыя фігуркі качкі і вужа той жа стаянкі.

4. Статуэтка з косці. Асавец. Бешанковіцкі р-н. Неаліт. Фрагмент. МСБК



Майстэрства старажытных скульптараў найбольш праявілася ў аб'ёмных антрапаморфных выявах (Асавец) [9]. Адна з іх — фрагмент скульптуркі даўжынёй 9,5 см, выразанай з цвёрдага лісцевага дрэва. Яна перадае вобраз чалавека (мужчыны) з выразнымі рысамі твару: апушчаныя краі надброўяў, прамы нос, высокі лоб, вусы і кароткая барада. Глыбо-

[8] Замятнин С. Н. Миниатюрные кремневые скульптуры в неолите северо-восточной Европы.— Сов. археология, 1948, № 10, с. 85—123.

[9] Чарняўскі М. М. Вобраз чалавека ў найстаражытным мастацтве.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1973, № 4, с. 24—26.

кія вачніцы і характэрная лінія рота надаюць яму суровы выгляд. Добра выяўленая шыя плаўна пераходзіць у схематычна выразанае тулава, на якім адсутнічаюць рукі. Ніжняя частка знаходкі адламана.

Другая антрапаморфная знаходка з Асаўца — галоўка ад рагавой статуэткі мужчыны. Па дасканаласці выканання і выразнасці ёй цяжка знайсці аналагі ў тагачасных помніках Усходняй Еўропы. Галоўка выяўляе чалавека з высокім ілбом і выцягнутым авальным тварам з вострай бародкай. Вочы выразаны ў выглядзе глыбокіх ямак, у якія, магчыма, устаўляліся кавалачкі бурштыну. Плоскасці шчок сыходзяцца на прамым носе, на якім ледзь пазначана пераносе. Таксама злёгку выяўлены і вусны, але лінія рота падкрэслена энергічным гарызантальным прарэзам. Рысы твару правільныя, калі не лічыць караткаватай верхняй губы.

Абедзве скульптуркі ўяўляюць еўрапеоідны антрапалагічны тып. І гэта не выпадкова. Старажытныя мастакі стваралі абагульненыя вобразы сваіх супляменнікаў. Таму ў неаліце, калі першабытныя скульптары перайшлі да больш канкрэтнага выяўлення твару з усімі характэрнымі дэталямі (чаго раней практычна не сустракалася), антрапалагічныя рысы на статуэтках праяўляюцца больш выразна.

Калі ў антрапаморфных выявах палеаліту дамінаваў вобраз жанчыны, то ў позненеалітычным мастацтве Беларусі, якое развівалася ва ўмовах зараджэння патрыярхальных родавых калектываў, дзе важнейшую ролю адыгрываў паляўнічы і пастух, сустракаюцца толькі мужчынскія выявы — вобразы нейкіх міфічных герояў і духаў. Палеалітычныя жаночыя статуэткі выяўлялі перш за ўсё біялагічны пачатак у чалавеку, неалітычныя мастакі пераважную ўвагу надавалі паказу не цела, а галавы, твару, на якім, бадай, самымі выразнымі былі вочы. Гэта сведчыць, што ў новы час чалавек усё больш асэнсоўвае сябе як істоту мыслячую.

Першабытнае мастацтва не было яшчэ справай прафесіяналаў. Але лепшыя яго ўзоры, і асабліва ў скульптурных формах, сведчаць, што ім у вольны ад паўсядзённых бытавых клопатаў час пераважна займаліся асобы, адораныя ад нараджэння мастацкім густам, а то і талентам.

Пры параўнанні гравіраваных і скульптурных выяў з неалітычных стаянак Беларусі звяртае ўвагу надзвычай вялікая розніца ў ступені дакладнасці адлюстравання аб'екта. У гравіроўцы — крайняе абстрагаванне формы. У той жа час у скульптурных выявах старажытны чалавек часам дасягаў высокай ступені рэалізму. Пры гэтым абодва выяўленчыя стылі іспавалі адначасова і на адной і той жа тэрыторыі (Паазер'е), што сведчыць аб уменні карыстацца імі на выбар у залежнасці ад пастаўленай канкрэтнай задачы.

Значнае месца ў дэкаратыўна-прыкладной творчасці неалітычнага чалавека на нашай тэрыторыі займаў выраб упрыгожанняў. Асноўную іх колькасць па-ранейшаму складалі каралі з набору падвесак, якія дапаўняліся рознымі пацеркамі з распілаваных трубчастых костачак і касцянымі трубачкамі. Для вырабу падвесак звычайна выкарыстоўваліся зубы жывёл — лася, мядзведзя, ваўка, а таксама чалавечыя зубы і бабровыя сківіцы. Да шнурка яны прымацоўваліся з дапамогай свідраваных адтулін або нарэзак. Вопратка часам аздаблялася нашытымі пласцінкамі з бабровых разцоў, з іх, мусіць, рабілі і бранзалеты. Трэба адзначыць, што шырока распаўсюджаныя ў познім палеаліце ўпрыгожанні з прасвідраваных ракавінак у неаліце практычна не сустракаюцца.

Калі напачатку для ўпрыгожанняў пераважна браліся гатовыя пры-

родныя формы, то ў новым, каменным веку яны ўсё часцей мадэліраваліся наўмысна, у залежнасці ад існаваўшых традыцый і густу выканаўцы. На крывінскіх стаянках выяўлена некалькі абломкаў фігурных касцяных пласцін з нарэзанымі па краях

пальчастыя і інш. Адтуліны звычайна прасвідроўваліся ў вузейшых канцах, а ў сякерападобных яны рабіліся збоку. Гузікі вядомы круглыя,

5. Упрыгожанні з бурштыну. Неаліт. Крывінскі тарфянік. Сенненскі р-н. МСБК

зубчыкамі і прасвідраванымі адтулінамі. У Асаўцы знойдзены фігурныя касцяныя падвескі, дзе тонкія выразаныя кольцы спалучаюцца са стрыжаньком з адтулінай на канцы. Часам такія падвескі аздабляліся зубчыкамі і нарэзкамі.

Позненеалітычнаму насельніцтву Беларусі стала даступна новае рэчыва, па сваіх якасцях надзвычай прыдатнае для вырабу ўпрыгожанняў,— бурштын, які трапляў з берагоў Балтыйскага мора. Часцей за ўсё з яго выраблялі падвескі і гузікі, часам — пранізкі-трубачкі і кольцы. Каралі былі розных форм — трапецападобныя, авальныя, сякерападобныя, квадратныя і прамавугольныя. Яны маюць V-падобныя свідраваныя адтуліны для прышывання. Зрэдку трапляюцца абломкі бурштынавых кольцаў. Раскопкі могільнікаў паказваюць, што яны ўжываліся ў рытуальных мэтах: імі прыкрывалі вочы памершых.

Мяркуючы па знаходках, некаторыя каралі былі складанымі па будове і састаўляліся па прынцыпу парнай сіметрыі. Цэнтр іх складалі масіўныя падвескі з зубоў, фігурных пласцін або бурштыну, побач з імі нанізваліся пары меншых зубоў, затым прымацоўваліся падвескі найбольш дробныя. Падвескі паміж са-

бой раздзяляліся пацеркамі і трубачкамі-пранізкамі.

Упрыгожанні адпавядалі эстэтычным запатрабаванням першабытнага чалавека. Іх насілі на шыі і запясцях, нашывалі на вопратку. Адначасова яны адыгрывалі ролю амулетаў, нашэнне якіх па тагачасных уяўленнях засцерагала чалавека ад небяспекі, надавала яму моц у барацьбе за існаванне.

БРОНЗАВЫ ВЕК

У пачатку II тысячагоддзя да н. э. на тэрыторыі Беларусі пачынаецца бронзавы век, які працягваўся да VII—VI стст. да н. э. Новая эпоха азнаменавалася з'яўленнем медных і бронзавых вырабаў пры адначасовым росквіце апрацоўкі каменю, паўсюдным распаўсюджаннем земляробства і жывёлагадоўлі, умацаваннем патрыярхату і зараджэннем маёмаснай няроўнасці. Вытворчы характар гаспадаркі і прыход у самым пачатку бронзавага веку пераважна жывёлагадоўчых плямён культуры шнуравой керамікі істотна, хоць і адносна паступова, змянілі як матэрыяльную, так і духоўную культуру мясцовага насельніцтва.

У гэты час чалавека па-ранейшаму прыцягвалі зручныя для засялення мясціны па берагах багатых рыбай вадаёмаў. Але паселішчы бронзавага веку пачынаюць сустракацца і далёка ад рэк і азёр, на берагах дробных рачулак, там, дзе былі ўрадлівыя землі і травяністыя пашы.

Павелічэнне колькасці харчу выклікала рост народанасельніцтва. Адпаведна павялічыліся плошчы паселішчаў. Жылыя, гаспадарчыя і культавыя пабудовы выцягваюцца ў адзін або два рады ўздоўж берагоў. Паміж імі пракладваюцца сцежкі — вуліцы. Навокал некаторых будынкаў часам відаць сляды агароджы — узнікаюць двары. Вядома, што на Падняпроўі ў гэты час было пашырана наземнае жыллё слуповай канструкцыі з каменнымі агнішчамі (Ксяндзова Гара Быхаўскага, Лучын Рагачоўскага р-наў) [10].

На тэрыторыі Палесся, у сярэднім бронзавым веку заселенай плямёнамі тшцінецкай культуры, будаваліся пераважна зямлянкі. Яны былі прамавугольныя, з двума памяшканнямі. Двухсхільны дах падтрымліваўся слупамі. Асноўным будаўнічым матэрыялам было дрэва, шчыліны ў сценах замазваліся глінай. У інтэр'ер жылля ўваходзілі земляныя лежакі, агнішчы, гаспадарчыя ямы-кладоўкі.

Прагрэсіўныя змены ў гаспадарцы, далейшае накапленне вопыту, больш глыбокае пазнанне з'яў прыроды ўскладнілі светапогляд людзей бронзавага веку, які з «паляўнічарыбалавецкага» ўсё больш ператвараецца ў «земляробчы» і «жывёлагадоўчы». Гэта ў сваю чаргу паўплывала на форму і змест тагачаснага мастацтва.

Удасканаленне прылад працы дазволіла чалавеку большую ўвагу звярнуць на іх эстэтычнае афармленне. Шырока распаўсюджаныя ў бронзавым веку каменныя свідраваныя сякеры адпаліроўваюцца да бляску, набываюць абцякальныя лодкападобныя формы, часам аздабляюцца адмысловымі валікамі, выступамі і нарэзкамі. Наразны арнамент і рэльефныя выступы ўпрыгожваюць і шмат якія каменныя булавы. Больш увагі пачалі ўдзяляць нават колеру сыравіны. З паўднёвай Польшчы трапляў на захад Беларусі крэмень з выразным паласатым узорам, з якога майстравалі шліфаваныя сякеры-кліны. Шмат якія медныя і бронзавыя

[10] Артеменко И. И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы.— М., 1967, с. 67, 70.

прылады, асабліва сякеры і наканечнікі дзідаў, таксама арнаментаваліся нарэзкамі, валікамі, рэльефнымі кольцамі.

У пачатку бронзавага веку ва ўмовах актыўных этнакультурных змешванняў і ўзаемаўплываў назіраецца значная разнастайнасць керамічных форм. З'явіліся, пераважна пласкадонныя, гаршкі, жбанкі, амфары, міскі, кубкі і слоікі, друшлякі. Адначасова на пачатку новага веку ўжываліся і перажытачныя неалітычныя формы вялікапамерных вастрадонных гаршкоў. Больш разнастайнымі сталі прыёмы вылепкі і апрацоўкі сценак керамічных вырабаў. Пасудзіны рабілі то танкасценнымі, заштрыхоўвалі, моцна абпальвалі, то з тоўстымі, добра загладжанымі або нават заглянцаванымі сценкамі. У гліну дабаўлялі буйны пясок, часам жарству, на поўначы Беларусі — тоўчаныя ракавіны. Характэрна, што ў сярэднім і познім бронзавым веку са стабілізацыяй культурных працэсаў назіраецца некаторае паменшэнне колькасці тыпаў керамікі. Дамінуючымі становяцца пасудзіны з лёгка выяўленай шыйкай і крыху адагнутым венчыкам, іх дапаўнялі міскі і кубкі.

У бронзавым веку арнаментаванню керамікі надавалася такое ж значэнне, як і ў неаліце. Аднак у ім прыкметны істотныя адрозненні. Толькі ў рэдкіх выпадках аздаблялася ўся паверхня вырабу. Гэта неалітычная традыцыя захавалася пераважна сярод носьбітаў паўночнабеларускай культуры. У большасці выпадкаў арнамент пакрывае толькі венчык і шыйку. Знікаюць некаторыя элементы арнаменту: насечкі, ямкі, грабеньчатыя адбіткі. Затое прэваліруюць шнуравыя адбіткі і наразныя лініі. Найбольш тыповы ўзор на ранбронзавых пасудзінах — шэраг гарызантальных адбіткаў шнура па венчыку і на шыйцы, аблямаваных знізу паскам кароткіх нарэзак, трохвугольнікі з шнуравых адбіткаў і нарэзак, зігзагі і ромбы з адбіткаў тарцом лапаткі — лінейнага штампа, гарызантальныя наразныя ялінкі.

З развіццём касмаганічных культаў, звязаных з земляробствам і жы-

6. Пасудзіна з арнаментам. Бронзавы век. ДМ БССР

7. Пасудзіна з арнаментам. Бронзавы век. ДМ БССР

велагадоўляй, у арнаментах з'яўляюцца салярныя і лунарныя сімвалы, знакі нябесных з'яў. Гэта пераважна адзінкавыя або двайныя кругі на донцах пасудзін і крыжы, упісаныя ў іх, а таксама шматпрамянёвыя фігуры. Кругі, дугі, ромбы часам меліся і на тулавах пасудзін. Важна адзначыць, што некаторыя элементы

8. Фрагмент гаршка з выявай чалавека з Асаўца. Бронзавы век. МСБК

арнаменту керамікі бронзавага веку захаваліся да нашага часу ў беларускай народнай вышыўцы.

Пры наяўнасці ў раннім бронзавым веку агульных рыс керамікі на ўсёй тэрыторыі Беларусі, што тлумачыцца ў першую чаргу нівеліруючым уплывам плямён-находнікаў са шнуравой керамікай, у асобных раёнах назіраюцца і лакальныя асаблівасці ў яе формах і арнаментацыі, што ў спалучэнні з іншымі матэрыяламі дазваляе вылучыць асобныя археалагічныя культуры [11]. Так, для Падняпроўя найбольш тыповыя шарападобныя, з высокімі лейкаватымі венцамі пасудзіны, упрыгожаныя гарызантальнымі зонамі з трохвугольнікаў. Для захаду Беларусі характэрны вырабы з плаўным пераходам ад выпуклага корпуса да адагнутага венчыка,

9. Пасудзіна ляпная арнаментаваная. Бронзавы век. ДМ БССР

аздобленыя гарызантальнымі шнуравымі адбіткамі або наразнымі ялінкамі. На Палессі сустракаюцца кубкі з вушкамі. З сярэдзіны II тысячагоддзя да н. э. у старажытнасцях сосніцкай (Падняпроўе) і тшцінецкай (басейн Прыпяці і паўднёвае Панямонне) культур бытуюць пасудзіны з ружанцовым і баразнаватым арнаментам.

У бронзавым веку ва ўмовах дамінацыі арнаментальнага мастацтва, кананізацыі знакаў-сімвалаў назіраецца амаль поўны заняпад мастацтва выяўленчага і асабліва — скульптуры. Нязначнае выключэнне, як рэха папярэдняй эпохі, складае знаходка з Асаўца на Крывінскім тарфяніку. Тут выяўлены абломкі гаршка, арнаментаванага па шыйцы гарызантальнымі адбіткамі палачкі з накруча-

---

[11] Чарняўскі М. Бронзавы век на тэрыторыі Беларусі.— Мн., 1981, с. 30—33, 59—62.

ным шнурам. Ніжэй канцом таго ж арнаменціра нанесены схематычныя выявы чалавечых постацей. Фігурка чалавека выканана амаль у такім жа стылі, як і неалітычная выява з Юравіч, хоць паміж імі каля 300 км адлегласці і паўтысячы гадоў часу. Не выключаючы генетычнай сувязі паміж абедзвюма выявамі, адзначым, што падобныя, вельмі стылізаваныя фігуркі людзей на гліне, камені, косці сустракаюцца ў самыя розныя часы пачынаючы ад палеаліту і на розных кантынентах — ад Еўропы і Афрыкі да Аўстраліі [12]. У гэтым выявілася агульнасць шляхоў спрашчэння і стылізацыі, калі канкрэтны аб'ект перадаецца найбольш характэрнымі лініямі і дэталямі.

Для вырабу ўпрыгожанняў у бронзавым веку пачала выкарыстоўвацца медзь. Яна з-за сваёй малой распаўсюджанасці, колеру і бляску, пэўна, лічылася ў нашых продкаў каштоўным металам, як пазней срэбра ці золата. Сярод першых металічных упрыгожанняў з тэрыторыі Беларусі найбольш цікавыя медныя дыядэмы, якія сустракаюцца ў пахаваннях сярэднедняпроўскай культуры. Выраблялі іх з шырокіх пласцін з плаўна звужанымі канцамі. Па аднаму або абодвух краях пласціны аздабляліся насечкамі. Дыядэмы часам дапаўняліся нізкамі бісеру. Круглы медны дрот ішоў на выраб паўтараабаротных грыўняў, акулярападобных падвесак і скроневых кольцаў. Па форме і тэхніцы выканання на грыўні былі некалькі падобны і бранзалеты. Скураныя паясы для вопраткі аздабляліся нашытымі меднымі трубачкамі.

Калі ў позненеалітычны час прыбалтыйскі бурштын трапляў толькі на беларускае Падзвінне, то ў бронзавым веку ён сустракаецца і на Падняпроўі. З яго працягвалі вырабляць гузікі і падвескі, аднак апошнія набываюць ускладненыя формы: у выглядзе плоскага шырокага кольца і трапецападобныя ў спалучэнні з такімі ж кольцамі.

Некаторыя ўпрыгожанні рабілі з косці — падвескі з зубоў, малаткападобныя шпількі-запінкі, цыліндрычныя пацеркі і пранізкі і невядомыя раней на нашай тэрыторыі пацеркі са шкла і фаянсу.

Упрыгожанні з медзі, бурштыну і шкла, састаўленыя ў адпаведных камбінацыях па форме, колеру і матэрыялу, пэўна, рабілі вялікае ўражанне на старажытнага чалавека. Да таго ж яны былі вельмі каштоўнымі — нездарма ж сустракаюцца толькі ў найбольш багатых пахаваннях. Бяднейшыя ж супляменнікі абыходзіліся здаўна вядомымі касцянымі рэчамі. У бронзавым веку ўпрыгожанні паступова трацяць магічны сэнс і набываюць эстэтычныя і сацыяльныя функцыі.

ЖАЛЕЗНЫ ВЕК

Жалезны век — вельмі важны перыяд у гісторыі Еўропы, у тым ліку і Беларусі. Укараненне ў шырокі ўжытак жалеза стымулявала рост вытворчых сіл, у першую чаргу развіццё земляробства. Узмацняўся патрыярхальна-родавы лад. Менавіта ў гэты час на тэрыторыі Беларусі і ў суседніх землях складаліся новыя ўстойлівыя этнічныя ўтварэнні, на базе якіх у канцы I — пачатку II тысячагоддзя н. э. сфарміраваліся сучасныя ўсходнеславянскія і балтамоўныя народы. На паўднёвым усходзе Беларусі да VII ст. да н. э. з'явіліся плямёны, якія пакінулі помнікі мілаградскай культуры. З III ст. да н. э. да V ст. н. э. тэрыторыю паўднёвай часткі Беларусі засялялі плямёны зарубінецкай культуры. У басейне Верхня-

---

[12] Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство.— М., 1973, с. 170.

га Падняпроўя (да раёна Смаленска) з II да V ст. н. э. жылі плямёны культуры кіеўскага тыпу. Сярэднюю паласу Беларусі — басейны паўночна-заходняй часткі Верхняга Падняпроўя і Верхняе Панямонне — засялялі плямёны культуры штрыхаванай керамікі, а паўночную — басейн Верхняга і Сярэдняга Падзвіння — днепра-дзвінскай культуры. Племянныя групы жалезнага веку адрозніваліся характарам пасяленняў і жылля, пахавальнымі абрадамі, спецыфікай матэрыяльнай і духоўнай культуры [13].

У другой палове I тысячагоддзя н. э., у працэсе вялікага перасялення народаў, славяне пранiклі на Балканы, дасягнулі берагоў Эгейскага і Адрыятычнага мораў, на захадзе дайшлі да Эльбы, на ўсходзе — да вярхоўяў Дняпра. Рассяляючыся, яны асімілявалі балтаў, фіна-ўграў, ірана-фракійцаў і іншыя плямёны.

У V—VI стст. славянскія плямёны з'яўляюцца і на поўдні Беларусі. Цэнтр і паўночны захад тэрыторыі Беларусі засялялі балцкія плямёны.

Асноўнымі формамі пасяленняў плямён на тэрыторыі Беларусі ў эпоху ранняга жалеза былі ўмацаваныя гарадзішчы і адкрытыя неўмацаваныя селішчы. Яны маглі існаваць аўтаномна або ўтвараць адзіны планіровачны комплекс.

Для палескай зоны плямён мілаградскай і зарубінецкай культур найбольш характэрны селішчы. Яны будаваліся ў месцах з урадлівай глебай, па берагах рэк, на ўзвышшах. Памеры іх каля аднаго гектара, аднак сустракаліся і большыя. Характэрна іх групавое размяшчэнне. Група з 17 селішчаў зафіксавана ва ўрадлівым міжрэччы Прыпяці — Сцвігі. На познім этапе развіцця зарубінецкай культуры змяняюцца тапаграфічныя ўмовы будаўніцтва селішчаў: яны сталі размяшчацца па нізкіх берагах рэк, часам на невялікіх узгорках. На падставе археалагічных матэрыялаў можна сцвярджаць, што ў вялікіх пасяленнях склаўся рэгулярны прынцып забудовы. Так, селішча II—V стст. ва ўрочышчы Абідня каля в. Адаменка Быхаўскага раёна займала плошчу каля 7 га [14]. Жылыя будынкі арыентаваліся падоўжнымі сценамі па восі з паўночнага захаду на паўднёвы ўсход.

Асноўнай жа формай большасці пасяленняў на тэрыторыі Беларусі, за выключэннем Палесся, былі гарадзішчы. Іх функцыі не вычэрпваліся мэтамі жылля і абароны. Вялікая іх роля была ў гаспадарча-вытворчым і грамадска-рэлігійным жыцці. Большасць гарадзішчаў у адрозненне ад селішчаў размяшчалася ў цяжкадаступных месцах — глухіх лясах, на высокіх берагах рэк, на ўзгорках сярод балот і азёр. Па ландшафтна-геаграфічных прыкметах іх можна падзяліць на мысавыя і ўзгоркавыя. Гарадзішчы кожнай з гэтых груп адрозніваліся асаблівасцямі тапаграфіі, планіроўкі, абарончых збудаванняў. Па функцыянальнаму прызначэнню вылучаліся населеныя гарадзішчы і гарадзішчы-сховішчы. Калі на поўначы Беларусі існавалі невялікія гарадзішчы плошчай у сярэднім 800—1500 м, то на поўдні вядомы вялікія па памерах гарадзішчы, якія складаліся з некалькіх пляцовак: каля в. Бечы на Тураўшчыне (9,5 га), каля в. Мілаград (1 га), каля в. Гарошкаў (2 га) Рэчыцкага, Мохаў (больш 1 га) Лоеўскага раёнаў і інш.[15]

Звычайна для пасялення выбіраўся высокі круты рачны мыс, схілы

[13] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 136—254.

[14] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 171.

[15] Там жа, с. 154—170.

якога уяўлялі натуральныя ўмацаванні. На ранніх этапах штучныя ўмацаванні не ўзводзіліся (Аўгустоўскае гарадзішча каля Лепеля). Канфігурацыя плана мысавага гарадзішча залежала ад характару пляцоўкі. Найбольш распаўсюджана выцягнутая асіметрычная форма плана ў выглядзе трапецыі, дэфармаванага прамавугольніка, трохвугольніка, авала, паўавала. Старажытныя гарадзішчы, як правіла, абносіліся толькі драўлянымі сценамі. У далейшым пачалі ўзводзіцца валы і равы з напольнага боку, дзе гарадзішча было найменш умацаваным. Валы гарадзішчаў днепра-дзвінскай культуры і культуры штрыхаванай керамікі ўзводзіліся на схілах ці ля іх падножжа, а на гарадзішчах мілаградскай і зарубінецкай культур — над пляцоўкай.

Характэрным прыкладам мысавага гарадзішча басейна сярэдняга Дняпра з'яўляецца добра вывучанае гарадзішча каля в. Чаплін Лоеўскага раёна. Размешчана яно на высокім крутым беразе Дняпра і мае трапецападобную пляцоўку плошчай 0,6 га. З боку ракі, а таксама з усходу і поўдня абаранялася крутымі адкосамі берага і яраў. Вал і роў праходзілі толькі з заходняй (напольнай) часткі гарадзішча. Даўжыня вала па грэбеню складала 95 м, **вышыня** — каля 4 м [16].

Пашырэнне плошчы гарадзішчаў не заўсёды было абумоўлена развіццём іх як населеных месц. Гарадзішча IV—I стст. да н. э. каля в. Гарошкаў Рэчыцкага раёна складаецца з дзвюх частак: меншай — жылой і большай — могільніка. На двухчасткавым гарадзішчы IV ст. да н. э.— II ст. н. э. каля в. Мілаград Рэчыцкага раёна на знешняй пляцоўцы нагул не знойдзена культурнага пласта. Відаць, дадатковыя пляцоўкі не мелі жылога прызначэння, а выкарыстоўваліся ў ваенна-стратэгічных, гаспадарчых і культавых мэтах [17].

Узгоркавыя гарадзішчы мелі больш стройны геаметрычны малюнак плана, чым мысавыя. Гарадзішча II—IV стст. у Вязынцы Маладзечанскага раёна не мела на ранняй стадыі буйных абарончых збудаванняў. Яно было толькі абнесена па перыметру драўлянай абарончай сцяной. Пазней быў узведзены абарончы вал. Такія ж этапы развіцця характэрныя для гарадзішча ў Збаравічах каля Заслаўя. Гарадзішчы, якія знаходзіліся ў цяжкадаступнай мясцовасці, не мелі штучных умацаванняў (Таўкач і Замошша пад Полацкам) [18].

Гарадзішчы на балоце будаваліся далёка ад рэк і азёр на ўзвышшах. На Палессі яны выконвалі ролю сховішчаў, мелі памеры ў сярэднім 0,5—1 га. Са складаных гарадзішчаў гэтага тыпу трэба адзначыць гарадзішча каля в. Чыкалавічы Брагінскага раёна, якое мае памеры 260×150 м. Знешні яго контур нагадвае авал, а ўнутраная частка набліжаецца па форме да прамавугольніка. Паміж знешнім і ўнутраным валамі зроблены валы-перамычкі, што надало гарадзішчу трохчасткавы характар. Жыллё пераважала ў сярэдняй яго частцы, а астатнія пляцоўкі мелі гаспадарчае і культавае прызначэнне [19].

Планіроўка старажытных гарадзішчаў і іх развіццё вызначаліся канкрэтнымі формамі сямейна-родавай арганізацыі. Вялікай нерасчлянёнай патрыярхальнай сям'і адпавяда-

---

[16] Поболь Л. Д. Славянские древности Белоруссии. Мн., 1971, с. 9—11.

[17] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке.— М., 1967, с. 8—10.

[18] Митрофанов А. Г. Железный век средней Белоруссии.— Мн., 1978, с. 15—28.

[19] Поболь Л. Д. Славянские древности Белоруссии, с. 149.

ла забудова перыферыйнай часткі гарадзішчаў уздоўж знешніх валоў. У цэнтры размяшчаліся гаспадарчыя збудаванні і загоны для жывёлы. Характэрным прыкладам такога тыпу забудовы можа служыць гарадзішча IV ст. да н. э.— III ст. н. э. каля в. Кублічы Ушацкага раёна [20].

У сувязі з распадам вялікай патрыярхальнай сям'і і ростам колькасці насельніцтва характар забудовы гарадзішчаў змяняецца. Жыллё размяшчаецца на ўсёй плошчы гарадзішча больш-менш раўнамерна. Побач з ім — вытворчыя і гаспадарчыя збудаванні (гарадзішча мілаградскай культуры каля в. Гарошкаў Рэчыцкага р-на і інш.).

Трэці, прамежкавы тып планіроўкі характарызуе гарадзішча зарубінецкай культуры каля в. Чаплін. Яго тэрыторыя была вельмі шчыльна забудавана аднакамернымі дамамі. На першы погляд можа стварыцца ўражанне хаатычнасці і бессістэмнасці забудовы. Аднак чляненне пасялення на асобныя, адносна незалежныя групы з некалькіх жылых і гаспадарчых пабудоў яднае планіроўку ў адзіную сістэму.

У VI—VII стст. у характары пасяленняў культуры тыпу Карчак адбыліся некаторыя змены, што звязана з развіццём вытворчасці, у якой галоўнае месца стала займаць земляробства. Раннеславянскія пасяленні былі невялікіх памераў — 100—200 м у даўжыню пры шырыні 30—60 м. На іх знаходзілася не больш як дзесятак хат. З VIII ст. з'яўляюцца пасяленні з большай колькасцю жылых дамоў, вакол якіх размяшчаліся гаспадарчыя пабудовы (селішча Хатомель Столінскага р-на займала плошчу ў некалькі гектараў).

Гарадзішчы другой паловы I тысячагоддзя на поўдні Беларусі (Хатомель, Хільчыцы, Бабка) размяшчаліся на ўзвышаных краях пясчаных дзюн, абкружаных балоцістай нізінай. Амаль усе яны ў плане круглыя, абнесены кальцавым валам. Дыяметр Хатомельскага і Хільчыцкага ўмацаванняў каля 40 м, Бабкі — 30 м. У Хатомлі да гарадзішча прымыкае адкрытае селішча, аддзеленае ад асноўнага гарадзішча дадатковым знешнім валам і ровам. Комплекс старажытнага Хатомля існаваў да X ст.[21]

У Верхнім Падняпроўі (культура верхняга пласта Банцараўшчыны) у трэцяй чвэрці I тысячагоддзя былі распаўсюджаны галоўным чынам невялікія адкрытыя пасяленні і ўмацаваныя гарадзішчы-сховішчы. Размяшчаліся яны звычайна ў нізкіх мясцінах каля вады, мелі, як правіла, авальную ў плане форму і ўмацоўваліся адным ці двума валамі.

Частка гарадзішчаў ранняга жалезнага веку ў пазнейшы час перабудоўвалася ў крэпасці-сховішчы. Там былі ўзведзены дадатковыя ўмацаванні, насыпаны высокія, часта кальцавыя, земляныя валы ў некалькі радоў. Паміж валамі былі выкапаны глыбокія равы. Мысавыя гарадзішчы асабліва ўмацоўваліся з напольнага боку. На грабянях валоў узводзіліся магутныя драўляныя сцены. Прыкладам можа быць гарадзішча-сховішча каля в. Гарадзішча Мядзельскага раёна. Яно займае схіл доўгага ўзвышша на вышыні 8—10 м ад падножжа. Авальная ў плане пляцоўка выцягнута з паўднёвага ўсходу на паўночны захад. Даўжыня яе 62 м, шырыня 36 м. Умацавана гарадзішча ўнутраным і знешнім валамі і ровам. Вышыня ўнутранага вала 0,6—0,7 м, шырыня — да 8—10 м. Знешні вал размяшчаўся на схіле 4—5 м ніжэй краю пляцоўкі. Паміж

[20] Шут К. П. Городище Кубличи Ушачского района.— У кн.: Древности Белоруссии. Мн., 1969, с. 262—289.

[21] Кухаренко Ю. В. Средневековые памятники Полесья.— М., 1961, с. 8, 22, табл. 5.

валамі і схілам — роў. Па краю пляцоўкі была абарончая сцяна, рэшткі якой у выглядзе абвугленых плах захаваліся да нашых дзён [22].

З'яўленне жалезных прылад для апрацоўкі дрэва адкрыла новую старонку ў гісторыі драўлянага дойлідства. Удасканальвалася будаўнічая тэхніка. У II—III стст. з'яўляюцца першыя зрубныя дамы. Але слуповая тэхніка будаўніцтва яшчэ доўгі час заставалася даволі пашыранай. Вядомы два варыянты гэтай тэхнікі: прыслуповая, калі сцены прымацоўваліся да слупоў звонку, і «ў шулы».

З'яўленне зруба адкрыла новыя перспектывы ў развіцці драўлянага дойлідства, бо на яе аснове складваліся важнейшыя канструкцыйна-мастацкія прыёмы жыллёвага будаўніцтва.

У пачатку жалезнага веку ў эканамічным развіцці насельніцтва паўночнай і паўднёвай частак Беларусі выявіліся пэўныя адрозненні. Земляробства хутчэй развівалася на поўдні. Тут адносна рана пачаўся распад вялікіх патрыярхальных сем'яў. На поўначы ж гэты працэс зацягнуўся. Таму для поўначы былі характэрны вялікія шматкамерныя дамы, а для поўдня — аднакамерныя.

Лакальныя рысы жылля гэтых раёнаў вызначаюцца асаблівасцямі планіроўкі і будаўнічай тэхнікі. На поўдні доўгі час бытавала архаічная слуповая тэхніка. Шмат жылых збудаванняў мелі выгляд паўзямлянак. На поўначы жыллё прадстаўлена наземнымі збудаваннямі слуповай і зрубнай канструкцыі, нярэдка шматкамернымі, з глінянай абмазкай сцен.

Шматкамернае жыллё плямён днепра-дзвінскай культуры і культуры штрыхаванай керамікі ў сваім развіцці прайшло два этапы. На першым этапе (VII ст. да н. э.— I ст. н. э.) дамы размяшчаліся па знешняму перыметру гарадзішча і ўяўлялі доўгія шматкамерныя пабудовы пад агульным дахам (Збаравіцкае, Лабенскае, Каменскае, Кубліцкае, Язненскае гарадзішчы, гарадзішча Таўкач пад Полацкам і інш.) [23].

З II ст. н. э. пачынаецца вылучэнне асобных самастойных пабудоў. На гарадзішчы IV ст. да н. э.— III ст. н. э. каля в. Кублічы (Ушацкі р-н) забудова яшчэ перыметральная, асобныя дамы мелі агульныя сенцы. Але ўжо назіраецца тэндэнцыя да адасаблення асобных адна- ці шматкамерных ячэек [24].

Працэс далейшага развіцця жылля ілюструе Язненскае гарадзішча (Міёрскі р-н), дзе вялікія шматкамерныя дамы размяшчаліся на перыферыі пасялення, а ў цэнтры пераважалі дамы меншых памераў.

Арыгінальныя збудаванні выяўлены на гарадзішчах каля вёсак Вязынка (Маладзечанскі р-н) і Малышкі (Вілейскі р-н). Наземны дом з бярвенняў Вязынкаўскага гарадзішча меў прамавугольны план. Дзвюма ўнутранымі перагародкамі ён быў падзелены на тры памяшканні плошчай 56,5, 31 і 25 м², кожнае з якіх мела самастойнае вогнішча. Агульны дах каркаснай канструкцыі трымаўся на «сохах». На Малышкаўскім гарадзішчы знойдзена пяць аналагічных дамоў памерам 13×7 і 18×7 м. Кожны з іх складаўся з ізаляваных жылых ячэек, аддзеленых у цэнтры папярочнай сцяной. Кожная ячэйка мела два жылыя памяшканні і вузкія сенцы паміж імі. Уваходы ў сенцы — у тарцовых сценах дамоў [25].

Распад патрыярхальна-родавых адносін вядзе да інтэнсіўнага пашы-

---

[22] Митрофанов А. Г. Железный век средней Белоруссии, с. 88.

[23] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 189—190.

[24] Шут К. П. Городище Кубличи Ушачского района, с. 265—279.

[25] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 191—192; Митрофанов А. Г. Железный век средней Белоруссии, с. 18—28.

рэння будаўніцтва аднакамернага жылля, прызначанага для пражывання асобнай парнай сям'і. Ужо ў раннім жалезным веку яно становіцца характэрным для плямён мілаградскай і зарубінецкай культур. Існавалі два варыянты аднакамернага жылля: паўзямлянкі і наземныя збудаванні. Першыя характэрны для Палесся. З цягам часу колькасць наземных дамоў прыкметна павялічваецца.

Архаічную форму пірамідальнацэнтрычнай кампазіцыі мелі глыбокія паўзямлянкі ранняга жалезнага веку (Мохаў-1 Лоеўскага, Мілаград Рэчыцкага, Рамель Столінскага р-наў). План збудаванняў круглы, паліганальны, або авальны, дах пірамідальны. Жыллё такога тыпу наогул магло не мець сцен.

На ранняй ступені развіцця мілаградскай культуры аднакамерныя паўзямлянкі будаваліся плошчай да 50 $м^2$ (Мохаў-1). У далейшым паўзямляначнае жыллё стабілізуецца як невялікія (12—16 $м^2$) пабудовы слуповай канструкцыі, заглыбленыя ў грунт на 0,15—0,5 м. Адметная асаблівасць мілаградскага жылля — прамавугольны, круглы або авальны выступ у адной са сцен ці ў вуглу пабудовы [26].

Зарубінецкія паўзямлянкі па характару плана, канструкцыі і кампазіцыі амаль не адрозніваліся ад мілаградскіх. Іх плошча ў асноўным не перавышала 20—25 $м^2$, а сцены нярэдка абмазваліся глінай (Чаплін, Мохаў-2 і інш.).

Важнае месца ў фарміраванні плана і інтэр'ера жылля маюць ацяпляльныя прыстасаванні. У раннім жалезным веку на поўначы пераважалі адкрытыя вогнішчы, якія размяшчаліся ў цэнтры жылля або каля супрацьлеглай ад уваходу сцяны. Яны мелі круглую, авальную ці падковападобную форму, а краі ўмацоўваліся камянямі або глінянымі валікамі.

Пры раскопках пасяленняў эпохі жалеза знойдзены рэшткі шматлікіх гаспадарчых збудаванняў. Галоўным чынам гэта гаспадарчыя ямы рознай канфігурацыі ў плане (авальныя, круглыя, прамавугольныя) памерам ад 1,5 да 5 м. Зрэдку сцены ям абмазваліся глінай (Збаравічы Мінскага р-на). Некаторыя ямы мелі лёгкае каркаснае перакрыццё адна-, двух-, чатырохсхільнай або шатровай формы.

На раннеславянскіх паселішчах VI—VII стст. пабудовы мелі квадратную ці прамавугольную ў плане форму. Даўжыня сцен складала ад 2,5 да 4 м, сярэдняя плошча — 10—12 кв. м. У VIII—IX стст. плошча жылля стала некалькі павялічвацца. Усё жыллё адносіцца да тыпу паўзямлянак ці памяшканняў з паглыбленай у зямлю падлогай. Сцены будаваліся з бярвенняў, якія клаліся гарызантальна. На селішчы Хатомель сцены хат былі зроблены з двайнога рада плятня, абмазанага глінай. Сцены гаспадарчых пабудоў, як і жылых збудаванняў, абапіраліся на вертыкальныя слупы, але не былі паглыблены ў мацярык. Падлога ў хатах, як правіла, была земляная.

На пасяленнях VI—VII стст. у паўзямлянках будаваліся печы-каменкі, у VIII—IX стст. атрымалі пашырэнне глінабітныя печы (Бабка, Хатомель). Размяшчаліся яны ў вуглу жылля. Уваход у жыллё заўсёды знаходзіўся насупраць вусця печы.

Жыллё на паселішчы цэнтральнай і паўночнай Беларусі ў VI—VIII стст. прадстаўлена ў асноўным двума тыпамі: наземнае і паўзямляначнае. Усе будынкі зрубнай ці слуповай канструкцыі мелі чатырохвугольную ў плане форму (памеры жылля невялікія — ад 6,2 да 20 кв. м). Ямы, якія капалі пад жыллё, былі дастаткова глыбокімі — 0,3—0,8 м, каб слупы ўпіраліся ў вуг-

---

[26] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке, с. 33—39.

лы сценак і ўтваралі трывалы каркас будынка. Падлога ў пабудовах — земляная, іншы раз сустракалася драўляная. У жыллі ўсіх тыпаў былі агнішчы і печы-каменкі.

* * *

Асаблівасці культуры племянных груп, якія насялялі тэрыторыю сучаснай Беларусі, найбольш ярка праявіліся ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве: керамічных вырабах, ювелірных упрыгожаннях і інш. Гліняны посуд вырабляўся з мясцовых матэрыялаў спосабам лентачна-кальцавога налепу. У гліну дабаўляліся аднародныя мінеральныя прымесі — жарства і буйназярністы пясок. Арнамент наносіўся, за невялікім выключэннем, на верхні край пасудзін — плечыкі, шыйку і край венчыка.

Кераміка мілаградскай культуры прадстаўлена пасудзінамі розных форм: з яйкападобным ці цюльпанападобным тулавам вышынёй больш за дыяметр; шарападобнымі з аднолькавымі вышынёй і дыяметрам; міскападобнымі. Дно звычайна акруглае ці сплошчанае. Значная частка посуду арнаментавана. Узоры складаюцца з выціснутых ямак рознай формы (круглых, авальных, трохвугольных у плане) ці нанесеных канцом палачкі, пастаўленай пад вуглом, так званых «тычкоў». У большасці выпадкаў ямкі размяшчаюцца ў адзін рад з аднолькавымі інтэрваламі паміж імі, іншы раз — у два паралельныя рады ці групамі па дзве-тры ў кожнай. Сустракаюцца пасудзіны, арнаментаваныя ямкамі, размешчанымі па абрысу трохвугольніка, насечкамі або пазногцевымі выемкамі [27].

Кераміка зарубінецкай культуры даволі разнастайная і прыгожая. Тыпы посуду — гаршкі, міскі, кубкі, стопкі. У невялікай колькасці знойдзены вазападобныя і амфарападобныя пасудзіны з дзвюма гарлавінамі. Увесь посуд пласкадонны з добра загладжанымі ці глянцаванымі сценкамі, а таксама з неглянцаванай, зрэдку шурпатай паверхняй. Апошняя разнавіднасць посуду характэрна для плямён зарубінецкай культуры Палесся, у Верхнім Падняпроўі пасудзіны з шурпатай паверхняй не знойдзены.

Гаршкі вельмі разнастайныя па форме. Палескія керамічныя вырабы прадстаўлены высокімі стройнымі гаршкамі з пакатымі плечыкамі і злёгку адагнутым венчыкам; выпуклабокімі з адагнутым венчыкам і плаўна выгнутым плечыкам; вузкімі выцягнутымі ўгару і невысокімі з прамым ці адагнутым венчыкам.

Гаршкі з Верхняга Падняпроўя характарызуюцца ў асноўным шырокім горлам, вузкім дном, высокімі слабавыяўленымі плечыкамі і выразна выяўленымі апушчанымі плечыкамі. Толькі ў в. Чаплін (Лоеўскі р-н Гомельскай вобл.) сустрэліся гаршкі з біканічным тулавам. Арнаментаваных пасудзін знойдзена мала. Паўсюдна сустракаюцца косая насечка ці пальцавыя выціскані, выступ ці баразёнка ў аснавання шыйкі, часам псеўдавушкі-падкоўкі на плечыках.

Прыгожыя і дасканалыя па форме і прапорцыях міскі і міскападобныя пасудзіны зарубінецкай культуры, хаця ў параўнанні з гаршкамі менш разнастайныя. Найбольш распаўсюджаная форма — міскі з плаўнымі і выпуклымі сценкамі, невысокім, закругленым па краі і ў большасці выпадкаў адагнутым вонкі венчыкам, шматрабрыстыя. Большасць місак глянцаваныя, карычневага, радзей чорнага колеру. Дэкор звычайна адсутнічае, мастацкая вы-

[27] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке, с. 96—116.

разнасць дасягаецца за кошт зграбнасці і гарманічнасці формы [28].

Посуд культуры тыпу Адаменскага селішча вылучаецца сярод keramікі Верхняга Падняпроўя рысамі, характэрнымі як для прыйшлага (зарубінецкага) насельніцтва, так і для мясцовых плямён. У цэлым жа ён значна адрозніваецца ад посуду зарубінецкай культуры — больш грубы і менш разнастайны. Большасць гаршкоў слабапрафіляваныя, з некалькі выпуклым тулавам (радзей вострарэбрыя), з больш ці менш адагнутым венчыкам, слаба выяўленай шыйкай і апушчаным плечыкам. Вышыня, як правіла, больш дыяметра вусця, зрэдку роўная з ім. У гліне шмат жарствы, паверхня няроўная, нават бугрыстая. Глянцаваных ці з дасканала загладжанай паверхняй няшмат. Каля палавіны вырабаў мае нескладаны дэкор: косыя ці прамыя насечкі па краі венчыка, выцісканні пальцамі, зашчыпы, адбіткі, нанесеныя канцом палачкі, абматанай вяровачкай. Другі від арнаменту — так званыя расчосы — групы паралельных ліній (ад 3 да 10 у кожнай), прачэрчаных грабеньчатым штампам, з якіх часам утвараліся ромбы. Яны наносіліся на знешнюю паверхню пасудзін, зрэдку ад венчыка да дна [29].

Посуд культуры штрыхаванай керамікі (Верхняе Панямонне і паўночна-заходняя частка Дняпроўскага басейна) значна адрозніваецца ад посуду іншых культур. У цэлым ён даволі грубы, у гліне шмат пабочных мінеральных прымесей — жарствы і пяску. Сфармаваную пасудзіну яшчэ ў сырым выглядзе са знешняга, нярэдка і ўнутранага боку абціралі пучком саломы ці сухой травы, у выніку чаго на яе сценках заставаліся сляды ў выглядзе выпадковых штрыхоў, што надавала вырабам своеасаблівы мастацкі выгляд і дало назву ўсёй культуры. Посуд культуры штрыхаванай керамікі не вылучаецца разнастайнасцю форм. У асноўным гэта гаршкі і слоікападобныя пасудзіны. Гаршкі з селішчаў і гарадзішчаў VII—I стст. да н. э. знойдзены ў межах амаль усяго арэала культуры, але ва ўсходняй яго частцы пераважаюць формы, прапорцыі і арнамент, вельмі блізкія да груп мілаградскай культуры.

Канцом I тысячагоддзя да н. э.— I тысячагоддзем н. э. датуюцца рабрыстыя гаршкі, распаўсюджаныя галоўным чынам у заходняй частцы арэала культуры. Яны вызначаюцца большай разнастайнасцю форм і прапорцый (суадносіны дыяметраў дна і горла, вышыні і дыяметра горла, наяўнасць ці адсутнасць шыйкі, прамы ці ўвагнуты ўнутр край венчыка). Значная частка рабрыстых гаршкоў арнаментавана зашчыпамі, ямачнымі і пазногцевымі выцісканнямі, насечкамі, нарэзамі. Найбольш распаўсюджаны від арнаменту — зашчыпы, зробленыя на сырой гліне двума пальцамі. Часцей за ўсё зашчыпы гарызантальныя, радзей — вертыкальныя ці з нахілам у правы бок, нанесеныя на рабро гаршкоў у адзін рад (рэдка — у два) ці групамі па 2—4 зашчыпы ў кожнай. Такі арнамент дапаўняўся ямкамі, зробленымі тонкай палачкай, канец якой меў розную форму — круглую, авальную, трохвугольную, квадратную, рамбічную. Аналагічныя абрысы ўтваралі і ямкі, якія таксама размяшчаліся па рабру пасудзін у адзін рад ці групамі па 2—5 у кожнай.

У верхніх слаях пасяленняў культуры штрыхаванай керамікі сустракаецца посуд, арнаментаваны пазногцевымі зашчыпамі (без удзелу падушачак пальцаў) і ямкамі, зробленымі адным пальцам. Зрэдку сустракаецца наразны арнамент, звычайна ў камбінацыі з іншымі відамі. З ка-

[28] Кухаренко Ю. В. Зарубинецкая культура, с. 24—29; яго ж. Памятники железного века на территории Полесья.— М., 1961, с. 12—14.

[29] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 168—183.

роткіх наразных ліній утвараўся гарызантальны рад вуглоў, звернутых бакамі то ўверх, то ўніз. У цэлым атрымліваўся даволі прыгожы ўзор, які добра спалучаўся з крыху грубаватай формай посуду.

Керамічны посуд днепра-дзвінскай культуры (гаршкі і слоікападобныя пасудзіны), распаўсюджаны ў басейне Верхняга і Сярэдняга Падзвіння і ў Верхнім Падняпроўі (Смаленшчына), мала чым адрозніваўся ад посуду культуры штрыхаванай керамікі, паколькі носьбіты гэтых культур у этнічных адносінах былі блізкімі. Адрозненні заўважаюцца ў форме і спосабах апрацоўкі паверхні посуду.

Гаршкі днепра-дзвінскай культуры маюць прамы ці загнуты ўнутр або адагнуты венчык, невысокую шыйку, выразна выяўлены плечык, больш ці менш выпуклае тулава. Арнаментаванага посуду няшмат, але віды дэкору і яго матывы даволі разнастайныя: скразныя адтуліны, ямачныя выцісканні, наразныя лініі.

Скразнымі адтулінамі аздабляліся галоўным чынам слоікі, радзей гаршкі. Ямкі, размешчаныя крыху ніжэй краю венчыка, у плане мелі круглую, авальную і трохвугольную форму. Наносіліся яны на венчык ніжэй яго краю ці на шыйку па адной, часам па дзве ці тры ў адзін гарызантальны рад, радзей размяшчаліся па плечыку ў выглядзе трохвугольнікаў. Даволі распаўсюджаным і разнастайным быў наразны арнамент, які наносіўся на шыйку і плечыкі. Часта з наразных ліній утвараліся геаметрычныя фігуры. Аснову іх складалі вуглы, павернутыя ўніз, якія або не перасякаюцца, або перасякаюцца, утвараючы косыя крыжы ці ромбы. Сустракаецца дэкор з косых крыжыкаў, радзей — з ламанай лініі, разамкнутыя звенні якой утвораны з аднаго ці трайных нарэзаў. Знойдзены ўзоры, дзе нарэзы камбінуюцца з ямачнымі выцісканнямі: ямкі, размешчаныя ў адзін гарызантальны рад, злучаліся зігзагападобнай лініяй. Канцы вуглоў сыходзіліся, утвараючы ламаную лінію з ямачнымі выцісканнямі ў верхняй частцы. Некаторыя пасудзіны арнаментаваны па плечыках пояском, утвораным з вуглоў, бакі якіх папераменна павернуты то ўверх, то ўніз. Спалучэнне ўвогуле простых геаметрычных фігур, іх камбінаванне надавала посуду днепра-дзвінскай культуры пэўную дэкаратыўнасць [30].

Гліняныя грузікі і прасліцы даволі шматлікія ў кожнай культуры, своеасаблівыя па форме і разнастайныя па арнаменту.

Грузікі мілаградскай культуры плоскія, біканічныя, акругла-біканічныя, блока- і шарападобныя, з чатырма, пяццю ці шасцю выступамі па бакавых плоскасцях, грушападобныя, акругла-сплясканыя. Дэкор іх складаецца з розных элементаў арнаменту: камбінацыі па зонах наразных ліній, якія ўтвараюць канцэнтрычныя кругі, і заштрыхаваных трохвугольнікаў, ямачак двухбаковых і аднабаковых — лесвічак, крыжыкаў (косых і прамых) і г. д. Характэрны таксама арнамент з аднародных элементаў — заштрыхаваных і незаштрыхаваных трохвугольнікаў, размешчаных у шахматным парадку, лесвічак, дробных ямачных выцісканняў-кропак, сцяжкоў і г. д. Некаторыя грузікі арнаментаваны загадкавымі знакамі, сэнсавае значэнне якіх пакуль што не высветлена. На адным з іх стылізаванае адлюстраванне сцэны ворыва і баранавання. Сустракаюцца вырабы, аздобленыя насечкамі і наразнымі лініямі, якія разыходзяцца ад цэнтральнай адтуліны ў выглядзе промняў. Гэты арнамент сімвалізуе культ сонца ці месяца.

Знойдзена шмат грузікаў у форме пасудзін. Большая іх частка ўзнаў-

[30] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 1, с. 213—216.

ляе посуд мілаградскай культуры, але нямала і такіх, якія перадаюць форму пасудзін, характэрных для культур сумежных тэрыторый, ці адлюстроўваюць пасудзіны эпохі бронзы (культур высоцкай, лужыцкай, тшцінецкай). Арнамент на грузіках такі ж, як і на пасудзінах. Дэкор ілюструе рэлігійныя ўяўленні як саміх плямён мілаградскай культуры, так і іх далёкіх продкаў.

Грузікі і прасліцы зарубінецкай культуры менш разнастайныя па форме і арнаменту, частка з іх — глянцаваныя. У большасці такія грузікі нагадваюць форму зарубінецкіх пасудзін, аднак менш архаічныя. Сустракаюцца і шарападобныя, авальныя, чачавіцападобныя, блокападобныя і г. д. Невялікая частка грузікаў аздоблена арнаментам, аснову якога складаюць галоўным чынам сіметрычна размешчаныя геаметрычныя фігуры — канцэнтрычныя кругі і трохвугольнікі. Узоры складаюцца з паяскоў, створаных аднароднымі і аднабаковымі ялінкамі, заштрыхаванымі трохвугольнікамі, ямкамі, з якіх утвораны вуглы, і г. д.[31]

Вялікай разнастайнасцю форм і арнаменту вызначаюцца грузікі і прасліцы культуры штрыхаванай керамікі. Усе знойдзеныя вырабы маюць выгляд сплясканага глінянага кружка са скразной адтулінай у цэнтры. Па профілю яны даволі разнастайныя: увагнута-выпуклыя (накшталт шапкі грыба), плоска-ўвагнутыя, дваяка-ўвагнутыя, з роўнай верхняй і ніжняй плоскасцямі. Значная частка прасліц мае своеасаблівы дэкор — наразны ці кропкавы. Як правіла, арнаментаваны адна ці дзве плоскасці, радзей — з усіх бакоў. Наразны арнамент нанесены на верхнюю, часам і на ніжнюю плоскасць, кропкавы — галоўным чынам на бакавую. Хаця элементы дэкору даволі простыя, тым не менш яны ствараюць прыгожы ўзор.

Найбольш распаўсюджаны арнамент — кароткія наразныя лініі, якія разыходзяцца ад цэнтральнай адтуліны ў выглядзе промняў. Лініі размяшчаюцца ў пэўнай паслядоўнасці — пучкамі па дзве — чатыры. Зрэдку лініі-прамяні маюць дадатковыя рыскі, пастаўленыя пад вуглом, якія нагадваюць своеасаблівыя сцяжкі ці аднабаковыя ялінкі. Некаторыя прасліцы арнаментаваны лініямі з усіх бакоў. Асобныя вырабы на бакавых плоскасцях аздоблены наразнымі лініямі, з якіх утвораны вострыя вуглы, павернутыя па чарзе ўверх і ўніз. Невялікая колькасць прасліц аздоблена арытмічным арнаментам з няясных узораў, што мелі, відаць, не столькі дэкаратыўнае, колькі нейкае сэнсавае значэнне.

Плямёны днепра-дзвінскай культуры сваіх арыгінальных форм прасліц не мелі, пры даследаваннях іх пасяленняў такія вырабы амаль не сустракаліся. Рэдкія знаходкі прасліц адносяцца да пагранічных раёнаў. І вырабы ў гэтым выпадку маюць форму і арнамент прасліц суседніх культур, часцей за ўсё культуры штрыхаванай керамікі.

Падрабязны разгляд керамічных вырабаў прадыктаваны наяўнасцю на іх мастацкага дэкору. Нягледзячы на яўныя адрозненні ў форме і дэталях, паўтараюцца адны і тыя ж арнаментальныя матывы і некаторыя элементы арнаменту: салярныя знакі (канцэнтрычныя кругі, крыжы, праменепадобныя лініі), вуглы, трохвугольнікі, ламаныя лініі, ромбы і г. д. Усе гэтыя ўзоры, як і дэкор у цэлым, несумненна, звязаны з рэлігійнымі ўяўленнямі першабытнага чалавека і з'ўляліся адлюстраваннем тых ці іншых культаў, сярод якіх першае месца займаў культ сонца.

Другую групу па-мастацку зробленых і своеасабліва дэкарыраваных вырабаў складаюць металічныя (жа-

[31] Поболь Л. Д. Славянские древности Белоруссии, с. 36—40.

лезныя і бронзавыя) і шкляныя ўпрыгожанні.

Да ліку даволі распаўсюджаных металічных упрыгожанняў адносяцца шпількі. Для плямён мілаградскай культуры характэрны шпількі з бронзы і жалеза, для іншых культур — галоўным чынам з жалеза. Звычайная форма шпілек — завостраны стрыжань і галоўка. Розныя формы галовак, дэкору якіх майстры надавалі вялікую ўвагу, ствараюць значную разнастайнасць сярод гэтых вырабаў. Найбольш распаўсюджаны від, які сустракаецца ў межах арэала ўсіх культур,— посахападобная шпілька з галоўкай, выгнутай у выглядзе лацінскай літары S. У помніках мілаградскай і зарубінецкай культур сустракаюцца цвікападобныя шпількі з плоскай галоўкай. Для гэтых, а ў рэдкіх выпадках і для іншых культур характэрны шпількі з кальцападобнай галоўкай розных дыяметраў. Толькі ў помніках зарубінецкай культуры Палесся знойдзены шпількі са спіралевіднымі галоўкамі. Зрэдку да спіралевіднага шчытка прымацоўваліся дадатковыя аздобы: бронзавыя тонкія пласцінчатыя спіралькі і кольцы, доўгі бронзавы ланцужок [32].

Да ліку рэдкіх экземпляраў адносяцца шпількі з біканічнымі, цыліндрычнымі галоўкамі, а таксама з адтулінай у стрыжні галоўкі. Шпілька з біканічнай галоўкай прадстаўлена адным экземплярам з Гарошкаўскага гарадзішча (Рэчыцкі р-н), якое адносіцца да мілаградскай культуры. Форма гэтай шпількі вядзе сваё паходжанне з Захаду і адносіцца да ранняга часу (познелужыцкая культура, не пазней V ст. да н. э.). Адным экземплярам прадстаўлена і шпілька з цыліндрычнай галоўкай, знойдзеная там жа. Жалезная галоўка зроблена з вузкай пласціны, некалькі разоў абкручанай вакол стрыжня. Форма гэта не мясцовая, датуецца VII—VI стст. да н. э. У Гарошкаве і Чапліне знойдзены дзве шпількі з адтулінай у расплюшчаным канцы стрыжня. У сярэдняй частцы яны загнуты пад тупым вуглом, а ледзь вышэй вушка арнаментаваны кальцавымі нарэзкамі. Упершыню шпількі такой формы з'явіліся на Захадзе ў гальштацкай культуры, але выраблялі іх аж да другой паловы I тысячагоддзя н. э.

Даволі шматлікія металічныя ўпрыгожанні — фібулы — ужываліся для зашпільвання верхняга адзення тыпу плашчоў-накідак. Распаўсюджаны былі ва ўсіх культурах, але найбольш шырока — у зарубінецкай.

Упершыню фібулы з'явіліся ў кельцкіх плямён — стваральнікаў так званай латэнскай культуры, таму такія вырабы звычайна называюць фібуламі латэнскай схемы. Па канструкцыйных дэталях і часе бытавання іх дзеляць на раннелатэнскія, сярэднелатэнскія і познелатэнскія. Па знешняму выгляду яны нагадваюць сучасныя англійскія шпількі і складаюцца з галоўкі са спружынай і цецівой, дугі (спінкі), іголкі, ножкі і прыёмніка, куды заходзіць канец іголкі.

Раннелатэнскія фібулы знойдзены на тэрыторыі Беларусі ў адзінкавых экземплярах. З мастацкага боку цікавасць уяўляюць шматлікія сярэднелатэнскія фібулы, якія сустракаюцца толькі ў помніках зарубінецкіх плямён. Дуга (спінка) і замацаваны на ёй канец ножкі не круглыя, а пласцінчатыя. Іх знешняя паверхня часта аздоблена прыгожым узорам з папярочных канавак, косых насечак, круглых выпуклін, кропкавага пункціра. Познелатэнскія фібулы больш простыя па канструкцыі і менш цікавыя.

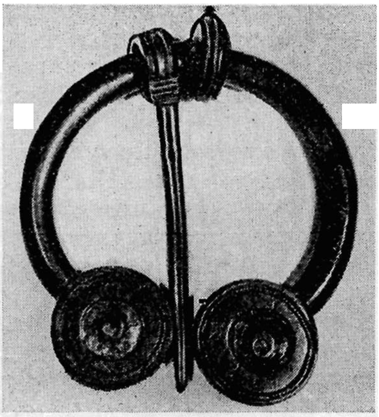
Самастойны тып складаюць падковападобныя фібулы — спражкі,

[32] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке, с. 86—93; Кухаренко Ю. В. Зарубинецкая культура, с. 35—36.

зробленыя з круглага, радзей плоска-выпуклага ці чатырохграннага жалезнага або бронзавага стрыжня. Яны былі распаўсюджаны галоўным чынам у помніках зарубінецкай культуры Верхняга Падняпроўя. Рэдкая і цікавая ў мастацкіх адносінах знаходка з Малышкаўскага гарадзішча. У гэтай бронзавай падковападобнай фібулы канцы выкананы ў выглядзе невялічкіх дыскаў. На іх невялікія круглыя паглыбленні, абведзеныя кольцамі-выемкамі, якія разам з паглыбленнямі запоўнены чырвонай эмаллю. Пакуль што гэта адзіная аздобленая такім чынам знаходка ў помніках культуры штрыхаванай керамікі.

У помніках мілаградскай і зарубінецкай культур знойдзены бранзалеты з бронзы, зрэдку са срэбра. Яны даволі разнастайныя па форме і дэкору: драцяныя, пласцінчатыя, плоска-выпуклыя, авальныя ў сячэнні. Канцы іх замкнутыя, разамкнутыя ці заходзяць адзін за другі, стрыжні гладкія, вітыя з выступамі са знешняга боку, з насечкамі і зубчыкамі.

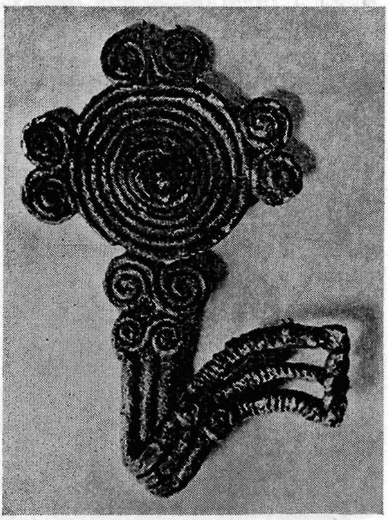
10. Бронзавая фібула з выемчатымі эмалямі з в. Малышкі Вілейскага р-на. II—V стст. ДМ БССР



Некаторыя бранзалеты аздоблены «падманным зярненнем».

Даволі разнастайныя па форме і прызначэнню бронзавыя і жалезныя кольцы і пярсцёнкі. Асаблівую цікавасць уяўляюць скроневыя кольцы дыяметрам ад 3,5 да 6 см, знойдзеныя ў шасці экземплярах на Мілаградскім і па два — на Лабенскім і Банцараўскім гарадзішчах. Зроблены яны з круглага ў сячэнні дроту, сагнутага ў некалькі абаротаў і павернутага на 180° у адносінах да першапачатковага напрамку. У мілаградскіх кольцаў адзін канец расшыраны ў вузкую пласцінку, арнаментаваную пуансонам. У помніках усіх культур знойдзены пярсцёнкі з круглага ці плоскага стрыжня, з замкнутымі ці разамкнутымі канцамі.

11. Бронзавая скроневая падвеска з в. Буракова Гарадоцкага р-на. III ст. да н. э.— V ст. н. э. ДМ БССР



Для ўсіх культур эпохі жалеза характэрны падвескі з бронзы, косці, гліны, каменю, радзей — жалеза. І хаця іх знойдзена няшмат, яны вызначаюцца разнастайнасцю тэхнікі

выканання і дэкорам. Для іх вытворчасці прымянялася ліццё, штампоўка, гарачая і халодная коўка. Форма падвесак трохвугольная, трапецападобная ці круглая, некаторыя з іх даволі своеасаблівыя і непаўторныя па форме і арнаменту. Так, адна падвеска з Чаплінскага гарадзішча круглая ў плане, арнаментавана шматвітковай спіраллю, а па баках — васьмёркападобнымі спіралькамі. Трохвугольныя літыя падвескі, знойдзеныя на Мілаградскім гарадзішчы, адліты ў выглядзе трох злучаных паміж сабой васьмёркападобных спіралек.

Найбольш шматлікія трапецападобныя падвескі, многія з якіх арнаментаваны круглымі ў плане адной ці трыма выпукласцямі, выціснутымі з-пад споду і акантаванымі адной ці дзвюма лініямі з кропак.

Акрамя бронзавых знойдзены касцяныя і гліняныя падвескі, а таксама з зубоў мядзведзя і воўка. Гэтыя вырабы, а магчыма, і частка металічных з'яўляліся амулетамі і прадметамі культу. Яны мелі надзвычай шырокае распаўсюджанне і бытавалі да сярэдневякоўя.

Вялікую цікавасць уяўляюць шматлікія шкляныя пацеркі, а таксама металічныя ўпрыгожанні, аздобленыя каляровым шклом (эмалямі), якія ў значнай колькасці трапляюцца на гарадзішчах і могільніках жалезнага веку. Знаходкі тыгляў для плаўкі металаў і шкляной масы, форм для адліўкі металічных і шкляных упрыгожанняў сведчаць, што многія з іх вырабляліся на месцы, хоць маюць рысы прывезеных узораў, а часам пэўнай перапрацоўкі іншаземных форм і дэкору.

У эпоху жалеза шкляныя пацеркі былі распаўсюджаны не толькі на захадзе, але і на ўсходзе — на тэрыторыі паўднёвай Беларусі і паўночнай Украіны [33]. Масавае ўжыванне шкляных пацерак і іншых упрыгожанняў са шкла характэрна для плямён мілаградскай і зарубінецкай культур.

Шкляныя пацеркі мілаградскіх плямён значна адрозніваюцца ад зарубінецкіх, што сведчыць пра іх самастойную вытворчасць у розных плямён, прычым з адметнымі для кожнай культуры дэкаратыўнымі асаблівасцямі.

Шкляныя пацеркі мілаградскіх плямён манахромныя і паліхромныя. Манахромныя выраблены з глушонага і паўглушонага зялёнага, сіняга, сіне-фіялетавага, блакітнага і жоўтага шкла. Частка з іх аднатонныя, без дадатковага каляровага дэкору. Па форме яны авальныя, абаранкападобныя, шарападобныя, канічныя, біканічныя, значная частка (больш буйных памераў) — абаранкападобныя, прамавугольныя, біканічныя, дольчатыя (кветкападобныя). Дэкаратыўныя элементы паліхромных пацерак двух відаў: лінейна-хвалістыя і «вачкаватыя». Першыя ўяўляюць сабой папярочныя палоскі жоўтага колеру на зялёным ці сінім фоне біканічных пацерак і жоўтыя хвалістыя лініі, размешчаныя па дыяганалі на зялёных пацерках прамавугольнай формы. Другія маюць выгляд кругавой абводкі вакол буйной уяўнай «тоўстай кропкі», што ставарае ўражанне стылізаванай выявы вока. Гэта так званыя вачкаватыя пацеркі, якія сустракаліся на тэрыторыі Беларусі на працягу ўсяго I тысячагоддзя н. э. і першых трох стагоддзяў II тысячагоддзя н. э. Усе «вачкаватыя» пацеркі маюць абаранкападобную форму, блакітны, сіні, сіне-фіялетавы, жоўты, зялёны або бірузовы колер. «Вочкі» выкананы ў выглядзе кольца, абведзенага аднатонным шклом па фону пацеркі. Тэхніка выканання досыць жывапісная, аб чым сведчыць размыты контур кольцаў. Сустракаюцца абводкі аднатонным шклом вакол буйной шкляной кропкі кантраснага колеру. Мілаградцы ў IV ст. да н. э. выраблялі

---

[33] Мельниковская О. Н. Племена южной Белоруссии в раннем железном веке, с. 78.

бронзавыя, бурштынавыя, гліняныя, халцэдонавыя пацеркі, якія ў III ст. да н. э. былі выцеснены шклянымі.

Шкляныя пацеркі зарубінецкіх плямён найбольш поўна прадстаўлены ў матэрыялах раскопак могільніка і гарадзішча ў в. Чаплін. Знойдзена амаль паўтары тысячы пацерак. Найбольшы працэнт складаюць манахромныя, радзей трапляюцца паліхромныя і залочаныя.

Сярод манахромных у асноўным дробныя пацеркі абаранкападобнай і цыліндрычнай формы, якія ўмоўна называюць «рубленым бісерам». Выраблялся ён з сіняга, блакітнага, зялёнага, жоўтага празрыстага і глушонага шкла. Акрамя бісеру сярод манахромных сустракаюцца пацеркі больш буйнога памеру рознай формы: шарападобныя, эліпсоідныя, цыліндрычныя, дыскападобныя (у папярочніку кветкападобныя), ромбападобныя і спараныя шарападобныя з празрыстага і глушонага шкла. Сярод зялёных і сініх пацерак сустракаліся формы шасці-, сяміпялёсткавай кветкі і рыбападобныя. Колер буйнейшых пацерак такі ж, як і бісерных: пераважаюць сінія і блакітныя, зялёныя — ад цёмна- да светла-зялёных і жоўтыя. Сустракаюцца і новыя колеры: светла-карычневы, фіялетавы, чырвоны, чорны з бясколернага празрыстага і малочнага шкла.

Паліхромныя пацеркі рабіліся з глушонага шкла і былі значна буйнейшымі, чым манахромныя. Фон сіні, блакітны, зялёны, жоўты, чорны, белы, радзей чырвоны, дэкарыраваны шклом кантрастных колераў. Дэкор арнаментальны ці жывапісны. Першы ўяўляе сабой «вочкі», зігзагападобныя ці хвалепадобныя кругавыя лініі на цыліндрычных формах. Жывапісны дэкор прадстаўлены разнастайнымі каляровымі мазкамі, якія нагадваюць роспіс каляровым шклом. Жывапісны дэкор сустрэты на шкляных пацерках толькі на тэрыторыі палескай групы зарубінецкіх плямён.

Разнастайнасць форм і мноства каляровых спалучэнняў пацерак надавалі маністам асаблівую дэкаратыўнасць. Маністы выконвалі ролю маляўнічага акцэнту на адзенні жанчын.

Пацеркі з металічнай фальгавай пракладкай (залатой, радзей сярэбранай), якія атрымалі назву шклязалочаных і шклянасрэбраных, ужываліся ў нязначнай колькасці (0,2 %).

Колеравая гама шкляных пацерак мілаградскіх плямён больш сціплая. Сярод іх няма карычневых, шклянazалочаных, шклянасрэбраных, дробных фіялетавых і чырвоных, бісерных і буйных шарападобных, аздобленых маляўнічымі рознакаляровымі мазкамі пацерак.

У адрозненне ад мілаградскай культуры ў зарубінецкіх пахаваннях разам з пацеркамі сустракаюцца бронзавыя пронізі, спіралі, ланцужкі, якія нанізвалі побач са шклянымі пацеркамі. Агульным у абедзвюх культурах быў звычай насіць бронзавыя бранзалеты, пярсцёнкі, завушніцы і гліняныя пацеркі.

Рымскія бронзавыя фібулы, аздобленыя выемчатымі эмалямі[34], бронзавыя лунніцы, падвескі, спражкі з эмалямі і без іх паявіліся на тэрыторыі Беларусі з першых стагоддзяў новай эры.

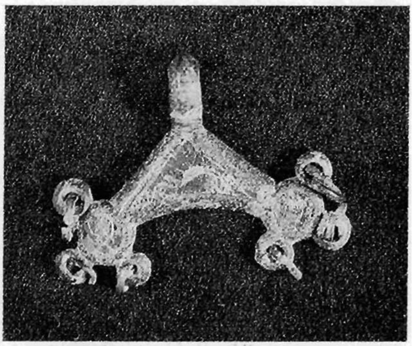
Матэрыялы археалагічных раскопак познезарубінецкіх селішчаў ва ўрочышчы Абідня і каля в. Тайманава сведчаць аб пашырэнні шкляных упрыгожанняў на ўсходнія раёны Беларусі ў першай палове I тысячагоддзя н. э. і аб ужыванні новых якас-

[34] У выніку сцірання каляровага шкла на парашок атрымлівалі парашкападобную эмаль, якой запаўнялі паглыбленні (выемкі) рознай формы, утвораныя на вырабах з бронзы, медзі ці серабра, а пасля абпальвалі. Такая тэхналогія дэкору з эмалі атрымала назву «выемчатая эмаль».

цей шкла як каляровай аздобы бронзавых упрыгожанняў.

На селішчы Абідня выяўлена некалькі дзесяткаў чырвоных пацерак з глушонага шкла, бронзавая фібула з эмаллю, сем бронзавых лунніц, аздобленых чырвонай выемчатай эмаллю, тыглі са слядамі нацёкаў шкляной масы, больш дзесятка льячкоў лыжкападобнай формы, ліцейныя формы, а таксама шкляныя пацеркі з залатой фольгавай пракладкай у сярэдзіне. Знойдзена больш 20 цэлых тыгляў і каля 100 іх фрагментаў, што само па сабе сведчыць пра размах ювелірнага рамяства на гэтым селішчы [35].

12. Бронзавая лунніца з выемчатымі эмалямі з паселішча Абідня Быхаўскага р-на. II—V стст. ДМ БССР



Чырвоныя пацеркі з глушонага шкла маюць форму сплясканых выцягнутых прамавугольнікаў. Знойдзены яны ў тых жа месцах, дзе і лунніцы, значыць, і насілі іх разам — у складзе маністаў ці галаўнога ўбору.

Дэкор бронзавых лунніц з Абідні пабудаваны на кантрасце залацістага колеру бронзы (пазней яна набыла зялёную паціну) і чырвонага колеру эмалі. Лунніцы маюць форму трохвугольнікаў, у якіх верхні вугал выкарыстоўваўся ў якасці вушка. Правы і левы вуглы сіметрычна ўпрыгожаны чырвонай выемчатай эмаллю ў форме кругоў, сярэдзіна — чырвонай эмаллю ў форме раўнабедранага трохвугольніка, чым яшчэ больш падкрэслівалася агульная трохвугольная форма лунніцы. Ніжнія вуглы маюць круглыя завяршэнні з круглымі гнёздамі для чырвонай эмалі. У адной групы лунніц кожны вугал упрыгожаны яшчэ трыма круглымі выступамі-дыскамі, адлітымі разам з лунніцай, у адтуліны якіх працягваліся кольцы з тонкага бронзавага дроту.

У другой групе лунніц круглыя ніжнія вуглы аздоблены таксама круглымі плоскасцямі чырвоных эмалей і ўпрыгожаны яшчэ трыма раўнабедранымі трохвугольнікамі, якія падкрэсліваюць геаметрычную пабудову лунніцы. Кампазіцыя гэтых лунніц, такім чынам, пабудавана на прынцыпе пастаўленні геаметрычных і лінейнаакруглых форм і падкрэслівае акруглыя формы эмалевых аздоб.

Лунніцы выкананы з вялікім пачуццём меры ў колеравых і прапарцыяльных суадносінах.

Выяўленыя ў Абідні тыглі са слядамі нацёкаў шкляной масы маюць форму трохвугольнікаў вышынёй 7—9 см. Аналіз хімічнага саставу эмалі на адной з лунніц [36], нацёкаў чырвонай шкляной масы на тыглях і чырвоных пацерак паказаў, што эмалі і чырвоныя шкляныя пацеркі вы-

---

[35] Поболь Л. Д., Наумов Д. В. О некоторых предметах материальной культуры селища Обидни: Докл. XI конф. молодых ученых Белорусской ССР.— Мн., 1967, с. 425; Поболь Л. Д. Исследования в Тайманове Быховского района.— Археол. открытия 1971 года. М., 1972, с. 400—402; яго ж. Археологические изыскания в Тайманове 6—7 вв.— Археол. открытия 1973 года. М., 1974, с. 378; яго ж. Раскопки в деревне Тайманово.— Археол. открытия 1975 года. М., 1976, с. 423—425.

[36] Поболь Л. Д., Наумов В. Д. О некоторых предметах материальной культуры селища Обидни, с. 429.

кананы з глушонага шкла аднаго саставу. Па суадносінах асноўных шклоўтваральных вокісаў, а таксама па значнай колькасці свінцу і медзі гэта шкло не можа быць аднесена ні да аднаго тыпу антычнага шкла [37]. Бліжэй за ўсё яго састаў да натрыева-свінцова-крэменязёмнага шкла, якое, як мяркуецца, адносіцца да тыпова старажытнарускага рэцэпта [38].

Мясцовы выраб лунніц пацвярджаецца даследаваннямі каля в. Тайманава, дзе на шматслойным селішчы II—IX стст. н. э. выяўлены такія ж лунніцы, але з больш складанай колеравай гамай. Адна з трох знойдзеных тут лунніц аздоблена чырвонай і белай эмаллю [39].

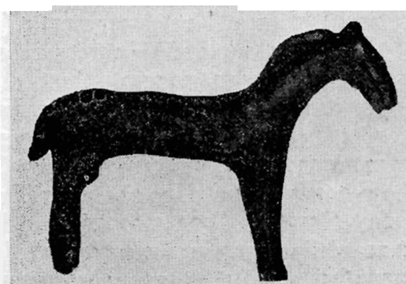
Разгледжаныя прадметы быту (керамічны посуд, праслíцы), культу (грузікі, некаторыя падвескі), разнастайныя ўпрыгожанні (шпількі, фібулы, бранзалеты, пярсцёнкі, пацеркі) сведчаць пра параўнальна высокі ўзровень матэрыяльнай і мастацкай культуры плямён жалезнага веку. Акрамя зграбнай, прадуманай, функцыянальна апраўданай формы многія вырабы маюць разнастайны арнамент, які, з аднаго боку, можна разглядаць як сімвал пэўнай культуры, а з другога — як выяўленне эстэтычных густаў старажытнага насельніцтва.

У агульным выглядзе, форме і дэкоры вырабаў розных плямён шмат аналагаў, што выклікана канкрэтным прызначэннем той ці іншай рэчы, і ў той жа час заўважаюцца адрозненні ў тэхніцы выканання, форме, арнаментальных матывах, паколькі ствараліся яны рознымі ў этнічных адносінах групамі насельніцтва.

* *
*

Абмежаваная колькасць фактычнага матэрыялу па гісторыі і культуры плямён, якія насялялі тэрыторыю Беларусі ў VI—VIII стст., не дае важкіх падстаў для грунтоўных высноў аб шляхах, формах і характары тагачаснага дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Але на аснове археалагічных даных можна меркаваць аб развіцці розных рамёстваў, у тым ліку ганчарнага, керамічнага,

13. Гліняная фігурка каня з в. Гарошкава Рэчыцкага р-на Гомельскай вобл. I—VI стст.



прадзіва і ткацтва, вытворчасці ўпрыгожанняў з каляровых металаў і шкла, апрацоўкі косці, рогу, каменю і інш.

Керамічная вытворчасць гэтага часу прадстаўлена галоўным чынам посудам. Як і ў папярэдні перыяд, яго выраблялі ўручную з мясцовых глін з дабаўленнем пяску і жарствы. Ляпілі пасудзіны са стужак шырынёй 4—6 см і абпальвалі на агні. Край венчыка ў большасці выпадкаў круглявы (цэнтральная і паўночная Беларусь, Падняпроўе) ці зрэзаны нажом гарызантальна або скошана (Палессе). Днішчы заўсёды плоскія, часта патоўшчаныя пры пераходзе да сценак.

[37] Поболь Л. Д., Наумов В. Д. О некоторых предметах материальной культуры селища Обидни, с. 436.

[38] Безбородов М. А. Стеклоделие в Древней Руси.— Мн., 1956, с. 207.

[39] Каробушкіна Т. М. Вынікі пошукаў.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1974, № 1, с. 42.

Ляпны посуд поўдня Беларусі даволі аднастайны па форме — гаршкі выцягнутых прапорцый пашыраюцца ў верхняй частцы тулава і звужаюцца каля дна і горла (тып Карчак), нізкія шырокія міскі, біканічны посуд і круглыя патэльні з невысокімі борцікамі. У комплексах з «пражскім» посудам іншы раз сустракаюцца слабапрафіляваныя цюльпанападобныя і рабрыстыя пасудзіны, прапорцыі якіх аналагічныя верхнеднепроўскай балцкай кераміцы тыпу Тушамлі-Калочына. Арнаментацыя на посудзе адсутнічае. Толькі вялікія гаршкі з прамой і кароткай шыйкай і круглявымі плечыкамі іншы раз упрыгожаны ляпным валікам з касымі насечкамі.

Кераміка Заходняй Беларусі (палеская) канца I тысячагоддзя (тыпу Лукі Райкавецкай) апрацавана з меншай дасканаласцю. Сценкі таўсцейшыя, днішчы масіўныя, абпал слабы, колер посуду шэры, чорны ці карычневы з чорнымі плямамі. Па форме кераміка тых жа відаў, што і тыпу Карчак. Гэта высокія стройныя гаршкі і міскападобны посуд. Многія вырабы арнаментаваны па венчыку ямкамі (круглымі ці авальнымі), пазногцевымі і пальцавымі паглыбленнямі. Зрэдку і на сценках сустракаецца ямачны ці прачэрчаны арнамент: няроўная хваля або сцябло з адыходзячымі парасткамі.

Кераміка цэнтральнай і паўночнай Беларусі трэцяй чвэрці I тысячагоддзя (культура тыпу верхняга пласта Банцараўскага гарадзішча) па форме некалькі адрозніваецца ад палескай. Адну групу складае гладкасценны посуд вышынёй 27—30 см, дыяметрам па верхняму краю 22—27 см для гатавання ежы. Да гэтай групы адносяцца таксама таўстасценныя пасудзіны вышынёй 40—50 см, дыяметрам 30—37 см для захавання прадуктаў. Некаторыя мелі шурпатую бугрыстую паверхню. Другая група — посуд больш высакаякаснай апрацоўкі з лепшых гатункаў гліны з дабаўленнем пяску. Паверхня яго добра загладжана.

Па форме посуд абедзвюх груп падзяляецца на некалькі відаў: слабапрафіляваны, цюльпанападобны, слоікападобны, рабрысты, цыліндрычна-канічны і круглабокі. Найбольш характэрныя і распаўсюджаныя віды ў культуры верхняга пласта Банцараўскага гарадзішча — цюльпанападобны і слабапрафіляваны. На керамічных вырабах гэтай культуры адсутнічае арнамент.

Гліняныя прасліцы VI—VIII стст. па форме аднолькавыя на ўсёй тэрыторыі Беларусі — біканічныя, сплясканыя. Арнамент сустракаецца рэдка. Дэкор складаецца з трохвугольнікаў, ромбаў, іншы раз зігзагаў, утвораных з кропак.

У VI—VIII стст. насельніцтва сучаснай тэрыторыі Беларусі займалася здабычай жалезнай руды і вырабам разнастайных прадметаў гаспадарчага прызначэння — нажоў, шылаў, іголак, сякер, восцей, крэсіваў, цугляў, прадметаў узбраення і рыштунку — наканечнікаў стрэл і дзідаў, панцыраў (на гарадзішчы Хатомель знойдзены жалезныя пласцінкі — рэшткі панцыра). Хаця ўсе гэтыя прадметы утылітарнага прызначэння, майстры, якія іх стваралі, імкнуліся зрабіць рэчы не толькі зручнымі ў карыстанні, але і прыгожымі. Прыкладам могуць быць нажы з суцэльнаметалічнымі ручкамі, кожная з якіх канчаецца двума спіралепадобнымі завіткамі. Ручка нажа з гарадзішча Равячкі ўпрыгожана завіткамі ў выглядзе лацінскай літары S. Можна меркаваць, што нажы са спіралепадобнымі завіткамі мелі культавае прызначэнне і іх нашэнне было прывілеяй заможнай часткі насельніцтва.

У другой палове I тысячагоддзя н. э. шкляныя ўпрыгожанні пашырыліся на паўночныя, паўночна-заходнія і паўночна-ўсходнія раёны Беларусі. У гэты час тут з'яўляюцца не толькі шкляныя ўпрыгожанні, але і

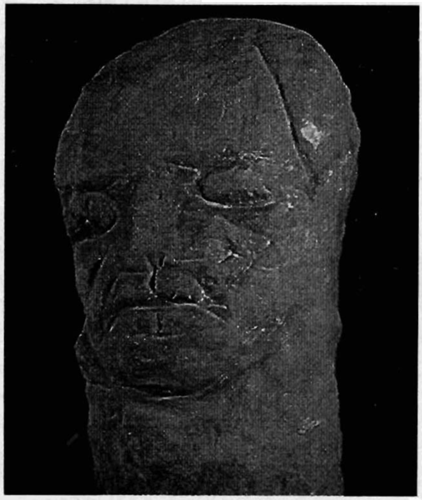
металічныя: пласцінчатыя і спіральныя бранзалеты, падковападобныя спражкі з закручанымі нязлучанымі канцамі, цвікападобныя шпількі, ланцужкі, трапецападобныя і манетападобныя прывескі, металічныя арнаментаваныя бляшкі для аздобы паясоў.

Ювелірных вырабаў VI—VIII стст. да нашага часу дайшло няшмат, але ёсць падставы гаварыць аб высокім узроўні майстэрства іх стваральнікаў. У 1912 г. на пашы каля в. Хоцішча Слаўгарадскага раёна была сабрана калекцыя рэчаў, у якую ўваходзілі тры бронзавыя з пазалотай бляшкі з выявамі птушыных галовак і выпуклай фігуркай чалавека, дзевяць бронзавых фібул, сем бронзавых вітых і масіўных, з патоўшчанымі канцамі бранзалетаў, дзве бронзавыя грыўні з падвескамі і тры вітыя пярсцёнкі, 24 бурштынавыя пацеркі рознай велічыні і формы (у тым ліку восем грушападобных), 10 шкляных пацерак сіняга і чырвонага колеру бочкападобнай формы. У 1930 г. у тым жа раёне знойдзена частка масіўнай бронзавай спражкі і два бронзавыя бранзалеты. Доўгі час гэтыя рэчы не мелі аналагаў, апрача блізкіх па стылю бронзавых пласцін і спражкі, якія былі знойдзены за межамі Беларусі — на могільніку Боркі ў Разані. На гарадзішчы каля в. Дзямідаўка Смаленскай вобласці была выяўлена яшчэ адна падобная сярэбраная спражка. Гэта дазволіла ўвязаць упрыгожанні тыпу Хоцішча з канкрэтным культурным асяроддзем — помнікі тыпу Тушамлі-Калочына.

Абедзве спражкі маюць авальнае гладкае кальцо раўнамернай таўшчыні, шырокі выгнуты шып з папярочнай пляцоўкай-перакладзінай, выцягнуты авальны шчыток з заклёпкамі ў паўкруглых выступах. Разьба на спражках трохгранна-выемчатая і ў выглядзе грубой прамавугольнай рашоткі. Пры блізкасці форм і дэкору спражка з Хоцішча адметная па арнаментацыі. Яна мае разьбяную раму ў выглядзе літары B, якая акружае заштрыхаванае «поле». Масіўная галава арла з доўгай жалабаватай дзюбай даволі нязграбна пасаджана на нізкіх прамавугольных выступах.

Верхнедняпроўскія спражкі з выявай галавы арла па форме і стылю

14. Шклоўскі ідал. X ст. ДМ БССР



блізкія да заходнееўрапейскіх з выявамі арліных галоў з доўгай жалабаватай дзюбай, выкананых у тэхніцы трохграннай выемчатай разьбы. Такія выявы ёсць у дэкоры спражак і пальчатых фібул, знойдзеных на сярэднім Дунаі. Яны былі шырока распаўсюджаны ў VI ст. на тэрыторыі ад сучаснай Румыніі і Балгарыі да Іспаніі і Францыі. Абоймы з пражак з Хоцішча і Дзямідаўкі маюць выгін краю з боку кальца, што надае ім так званую ныркавую форму.

Ювелірныя вырабы з Верхняга Падняпроўя настолькі своеасаблівыя па камбінацыі шырока распаўсюджаных мясцовых элементаў дэкору і іх трактоўцы, што іх нельга лічыць

прадметамі імпарту. Яны вызначаюцца стылёвай аднароднасцю і створаны ў традыцыях рамяства Сярэдняга Падняпроўя.

У VI—VIII стст. упрыгожанні выраблялiся не толькі з жалеза, бронзы і серабра, але і з іншых каляровых металаў, у прыватнасці з волава і свінцу. Бронзавых рэчаў параўнальна няшмат, хаця бронзаліцейная вытворчасць як галіна хатняга рамяства на тэрыторыі цэнтральнай і паўночнай Беларусі знаходзілася на даволі высокім узроўні. Рэшткі тыгляў знойдзены амаль у кожным жыллі, на падставе чаго можна меркаваць, што выраб бронзавых рэчаў, у тым ліку і ўпрыгожанняў, быў масавым заняткам насельніцтва.

Сярод ювелірных вырабаў азначанага перыяду звяртаюць увагу жалезныя фібулы падкованападобнага і арбалетападобнага тыпаў. Такія фібулы былі шырока распаўсюджаны таксама ў плямён, якія засялялі тэрыторыю Прусіі, Літвы, Латвіі, Эстоніі. З жалеза выраблялiся шпількі ў выглядзе кія. На паселішчы Чырвоная Зорка выяўлена жалезная шпілька з авальным канцом, арнаментаваная з аднаго боку радыяльнымі насечкамі. З жалеза зроблены гітарападобныя і круглыя спражкі з Хатомля і Хорска, кольцы авальнай формы з Калочына і Нова-Быхава.

Калекцыя бронзавых упрыгожанняў, знойдзеная ў цэнтральнай Беларусі, складаецца з бранзалетаў, трапецападобных падвесак, пярсцёнкаў, спіралек, званочкаў. Бранзалеты пласцінчатыя (Гарадзішча), гладкія з роўнымі, а таксама з расшыранымі і патоўшчанымі канцамі. Бранзалет з Банцараўшчыны мае вельмі расшыраныя і патоўшчаныя канцы з эліпсоідным папярочным сячэннем. Дэкор складаецца з падоўжных, а на канцах — папярочных паяскоў з кропкамі, насечкамі і заштрыхаванымі трохвугольнікамі.

На паселішчах у Гарадзішчы і Дзядзілавічах знойдзены трапецападобныя падвескі, арнаментаваныя паяскамі з кропак уздоўж асновы і з бакоў. Мініяцюрны бронзавы званочак вышынёй 1 см выяўлены ў Дзядзілавічах. Такія ўпрыгожанні характэрныя для культуры латгальскіх плямён VIII—XI стст.

Да часоў першабытнага ладу адносяцца таксама выдатныя ўзоры манументальнага мастацтва — скульптуры язычніцкіх багоў, каменных ідалаў і баб. У большасці выпадкаў скульптуры ідалаў выраблялі з дрэва, таму яны не захаваліся да нашага часу. Да таго ж з прыняццем хрысціянства амаль усе ідалы былі знішчаны. Уцалела толькі некалькі ўзораў з каменю.

Найбольшую цікавасць уяўляе шклоўскі ідал, знойдзены ў 1963 г. на беразе рэчкі Серабранкі — прытока Дняпра. Гэта манументальная скульптура з пясчаніку вышынёй 120 см і вагой 250 кг. Формы ідала вельмі прымітыўныя. Галоўную ўвагу старажытны мастак звярнуў на твар. Тулава амаль цыліндрычнай формы, толькі ледзь апрацавана. Характар апрацоўкі матэрыялу бліжэй да разьбы па дрэву, чым па каменю, што зусім зразумела: для вырабу ідалаў дрэва ўжывалася значна шырэй.

Галава антрапаморфнага ідала з каменю-ракушачніку вышынёй 46 см знойдзена пры земляных работах на ўскраіне Слоніма. Трактоўка яе такая ж прымітыўная, як і шклоўскага ідала.

Другі від старажытных манументальных скульптур — так званыя каменныя бабы. Два такія творы выяўлены ў 1970 г. ля вёсак Грабаўцы і Залуззе Жабінкаўскага раёна. Першая высечана з чырванавата-попельнага валуна і ўяўляе сабой фігуру жанчыны ў паўроста вышынёй 79 см. Галаўны ўбор нагадвае капюшон, а ніжэй падбародка высечаны крыж. Другая скульптура, амаль такіх жа памераў,— таксама паўфігура жанчыны з чырвона-шэрага валуна. На

прадаўгаватым твары прачэрчаны падоўжаныя вочы, доўгі нос і рот у выглядзе ўвагнутай рыскі. Ад падбародка адыходзяць дзве лініі, якія абмалёўваюць рукі, на грудзях прачэрчаны крыж. Відаць, першапачаткова скульптуры былі язычніцкімі фетышамі, а крыжы высечаны пазней, пасля іх асвячэння.

Далейшае эканамічнае і сацыяльнае развіццё першабытнага грамадства — распаўсюджанне ворыўнага земляробства, зараджэнне рамесных цэнтраў, іспаванне індывідуальных гаспадарак, маёмасная дыферэнцыяцыя, вылучэнне дружыны, аб'яднанне плямён у саюзы — стварыла ў канцы I тысячагоддзя перадумовы для з'яўлення класавага грамадства і ўтварэння дзяржавы. Культура плямён, якія насялялі тэрыторыю сучаснай Беларусі, з'явілася адной з частак, на аснове якіх фарміравалася мастацтва Кіеўскай Русі.

Глава II

МАСТАЦТВА ЗАХОДНЕРУСКІХ ЗЯМЕЛЬ (IX — XIII стст.)

На рубяжы I і II тысячагоддзяў н. э. на тэрыторыі Усходняй Еўропы, заселенай славянскімі плямёнамі, адбыліся вялікія змены ў гаспадарчым жыцці, грамадскім ладзе, культуры. Іх эканамічнымі перадумовамі было павелічэнне вырабу жалеза, удасканаленне прылад працы, пашырэнне ворыўнага земляробства. Рост прадукцыйных сіл вёў да павелічэння дадатковага прадукту вытворчасці і ствараў магчымасць накаплення маёмасці ў руках асобных членаў плямён, да вылучэння іх з асяроддзя суплямённікаў у найбольш маёмасную, уплывовую сацыяльную групу. Замацоўвалася яе пануючае становішча, распадаўся першабытнаабшчынны грамадскі лад і ўсталёўваўся новы — феадальны.

Карэнныя змены адбыліся ў сацыяльным ладзе грамадства. Усё больш свабодных сялян трапляла ў феадальную залежнасць. На другім полюсе феадальнага грамадства былі князі і заможныя, уплывовыя, набліжаныя да князя прадстаўнікі феадальных вярхоў — баяры, княжыя мужы, дружыннікі.

Станаўленне феадальных адносін знайшло адлюстраванне і ў формах дзяржаўнага будаўніцтва. Згодна з летапіснымі крыніцамі ва Усходняй Еўропе ўжо ў сярэдзіне IX ст. існавалі дзяржаўныя ўтварэнні — «княжанні», на чале якіх стаялі князі. Абапіраючыся на ваенныя дружыны, яны падпарадкоўвалі сваёй уладзе навакольнае насельніцтва, пашыралі межы сваіх уладанняў. Асобныя «княжанні» аб'ядноўваліся ў адзінай дзяржаве — Кіеўскай Русі.

На тэрыторыі Беларусі, як і на большасці зямель Усходняй Еўропы, заняпад першабытных адносін завяршыўся ў канцы I тысячагоддзя, калі тут сталі складвацца важнейшыя ўмовы для новага грамадскага ладу — феадалізму.

Паводле летапісаў, на тэрыторыі Беларусі ў канцы I — пачатку II тысячагоддзя н. э. жылі крывічы, дры-

гавічы і радзімічы. Полацкія крывічы, ці палачане, як іх называлі летапісы, займалі паўночную частку сучаснай Беларусі і рассяляліся ў асноўным у басейне Заходняй Дзвіны. Дрыгавічы засялялі басейн Прыпяці і тэрыторыю на поўдзень ад лініі Барысаў — Лагойск — Заслаўе. Радзімічы жылі на левабярэжжы Дняпра і ў басейне Сажа. Крывічы і дрыгавічы належалі да найбольш развітых у сацыяльна-эканамічных адносінах плямён. Ужо да сярэдзіны IX ст. дрыгавічы і палачане мелі свае «княжанні». У канцы X ст. у Полацку княжыў Рагвалод з сынамі, а ў Тураве — Тур. Уключэнне тэрыторыі крывічоў, радзімічаў і дрыгавічоў у склад Кіеўскай дзяржавы садзейнічала сацыяльна-эканамічнаму развіццю гэтых зямель.

У рамках Кіеўскай Русі палітычнае жыццё на тэрыторыі Беларусі вызначалася пэўнымі мясцовымі асаблівасцямі. Не змаглі стварыць свайго «княжання», а пасля і княства радзімічы, якія ўвесь час падпарадкоўваліся Чарнігаўскаму княству. Паўднёва-ўсходняя частка тэрыторыі Беларусі з Брагінам, Рэчыцай, а пазней і Мазыром, адышла да Кіеўскага княства. Запаволена ішло дзяржаўнае будаўніцтва ў заходняй частцы Беларусі.

Полацкае княства, размешчанае ў басейне Заходняй Дзвіны, па якой праходзіла заходнедзвінскае адгалінаванне шляхоў «з вараг у грэкі», вылучылася са складу Кіеўскай Русі пры князю Уладзіміру Святаславічу (у якасці надзела яго сына Ізяслава) і працяглы час захоўвала незалежнасць, праводзіла самастойную палітыку і дасягнула значных поспехаў. Пасля смерці полацкага князя Усяслава Брачыславіча (1101) з княства вылучыліся ўдзелы Друцкі, Мінскі, Віцебскі, Лагожскі і інш. У сувязі з драбленнем роля Полацкага княства ў палітычным жыцці Старажытнай Русі ў далейшым зменшылася і ў пачатку другой паловы XIII ст. Полацкая зямля трапіла ў залежнасць ад Вялікага княства Літоўскага.

Тураўскае княства склалася ў канцы X ст. у межах існаваўшага ранёй «княжання» дрыгавічоў і вылучылася як надзел Святаполка Уладзіміравіча. На працягу XI ст. яно адыгрывала важную ролю сярод іншых княстваў і па свайму значэнню саступала толькі Кіеўскаму, Ноўгарадскаму і Полацкаму. У XII ст. трапіла ў залежнасць ад Кіеўскага. З яго вылучыліся Клецкае, Пінскае, Дубровіцкае і Сцепанскае княствы. У XIII ст. Тураўскае княства залежала ад Уладзіміра-Валынскага, а з пачатку XIV ст. трапіла ў залежнасць ад Вялікага княства Літоўскага.

Прынящце ў X ст. хрысціянства, выклікаиае патрэбамі феадальнага ладу, ідэалагічна ўмацавала панаванне феадальных вярхоў, класавы лад і класавы прыгнёт. Будучы, як і ўсе рэлігіі, рэакцыйным, хрысціянства ў Старажытнай Русі адыграла, аднак, і пэўную прагрэсіўную ролю. Яно спрыяла ўмацаванню больш развітых, чым першабытнаабшчынныя, адносін, дапамагала пераадольваць перажыткі племяннай адасобленасці і феадальнага сепаратызму, садзейнічала ўздыму культуры, пісьменнасці, умацаванню міжнародных сувязей.

Пры ўсёй агульнасці мастацтва Кіеўскай Русі на тэрыторыі сучаснай Беларусі яно мела сваю спецыфіку, свае адметныя асаблівасці. Найбольш яскрава яны выявіліся ў мастацтве Полацкай зямлі. Інтэнсіўным эканамічным і культурным развіццём Полацкае княства абавязана свайму геаграфічнаму становішчу: па яго землях пралягалі гандлёвыя шляхі, што звязвалі Паўднёвую Русь, Візантыю і арабскі Усход з Паўночнай Руссю, Прыбалтыкай, Скандынавіяй, а таксама з Захадам. Сувязі з гэтымі краінамі, несумненна, уплывалі на мастацтва Полацкай зямлі, дзе ўжо ў пачатку XII ст. склалася самабытная школа дойлід-

ства, жывапісу, пластыкі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Асновай і своеасаблівасцю полацкага дойлідства быў вежападобны храм з паступовым узмацненнем вертыкалізму кампазіцыі, што можна растлумачыць адыходам ад візантыйска-кіеўскіх традыцый. Асобныя формы полацкай архітэктуры не маюць аналагаў у іншых землях Старажытнай Русі.

Прыкладна такі ж працэс адбываўся ў развіцці полацкага манументальнага жывапісу. Непасрэдныя сувязі полацкай княжацкай дынастыі з візантыйскім дваром у пачатку XII ст. спрыялі пранікненню ў жывапіс візантыйскага комнінаўскага стылю [1], аб чым сведчаць асобныя фрэскі Бельчыцкага манастыра і мініяцюры Хутынскага служэбніка. Полацкі жывапіс пачатку XIII ст. нясе адбітак палеалогаўскага стылю [2] (мініяцюры Аршанскага евангелля). Пэўнае ўздзеянне на полацкае мастацтва аказала таксама раманскае мастацтва, адзнакі якога заўважаюцца ў фрэсках храма-пахавальні Ефрасіннеўскага манастыра (пач. XII ст.). Аднак засваенне сусветных мастацкіх стыляў не было працэсам механічным. Мясцовыя майстры творча пераасэнсоўвалі, перапрацоўвалі візантыйскія і раманскія формы. Арыгінальнае спалучэнне мясцовых, візантыйскіх і раманскіх форм — найбольш характэрная асаблівасць многіх помнікаў мастацтва заходніх зямель Русі.

Цікавасць да рэальнага жыцця, якая, нягледзячы на рэлігійную абалонку, досыць рана абудзілася ў майстроў заходніх зямель Русі, творчы падыход да выкарыстання лепшых дасягненняў мастацтва стваралі спрыяльныя ўмовы для фарміравання самабытных мастацкіх рыс, якія пазней, у перыяд фарміравання беларускай народнасці, выявіліся асабліва яскрава і выразна.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

Адна з найбольш важных адзнак развіцця ўсходніх славян на рубяжы I і II тысячагоддзяў н. э. — узнікненне раннефеадальных гарадоў. Іх з'яўленне было вынікам фарміравання новага класавага грамадства — феадалізму, далейшага развіцця вытворчых сіл.

Узнікненне гарадоў адбывалася не адначасова. Раней яны з'явіліся ў больш развітых у эканамічных адносінах раёнах, на ажыўленых гандлёвых шляхах. У залежнасці ад канкрэтных умоў у гарадоў пераважалі тыя ці іншыя функцыі. Полацк і Тураў выраслі з ранейшых племянных цэнтраў. Шэраг гарадоў узнік на граніцах з суседнімі княствамі і меў галоўным чынам ваенна-стратэгічнае значэнне (Мінск, Клецк, Гродна, Ваўкавыск, Бярэсце). У пасяленняў, што выраслі вакол феадальных замкаў, пераважалі адміністрацыйныя функцыі (Ізяслаў, Барысаў). Узнікненне некаторых гарадоў тлумачыцца перш за ўсё эканамічнымі патрэбамі навакольнага насельніцтва, для якога яны служылі цэнтрамі па забеспячэнню якаснымі прыладамі працы і месцам збыту сельскагаспадарчай прадукцыі (Пінск, Слуцк, Тураў, Клецк).

Назва «горад» паходзіць ад слова «гарадзіць», «агароджваць», бо кожны старажытны горад быў абнесены абарончымі збудаваннямі. Найбольш старажытныя гарады ў мэтах павышэння бяспекі і скарачэння працаёмкіх работ па ўзвядзенню абарончых збудаванняў размяшчаліся на мысах

[1] Тэрмін «комнінаўскае мастацтва» ўтвораны ад імя Комнінаў — дынастыі, якая займала візантыйскі трон у XII ст.

[2] Ад імя дынастыі Палеалогаў, панаваўшых у Візантыі ў XIII—XV стст.

высокага карэннага берага, утвораных упадзеннем прытока ў буйную раку. Рака і прыток гарантавалі бяспеку горада як мінімум з двух бакоў. Штучныя абарончыя збудаванні — роў і вал — узводзілі спачатку толькі з напольнага боку, а пазней — па ўсяму перыметру дзядзінца.

З ростам насельніцтва, актывізацыяй эканамічнага, палітычнага і культурнага жыцця павялічваліся памеры горада, забудова выходзіла за межы абарончых збудаванняў. Новая дадатковая плошча зноў абносілася абарончымі збудаваннямі. Такім чынам горад паступова набываў ускладненую планіровачную структуру. Найбольш умацаванай часткай заставалася цэнтральнае ядро горада — дзядзінец. Прылягаючая да яго частка ўмацаванага пасялення мела назву вакольнага горада. За яго межамі звычайна размяшчаўся неўмацаваны прыгарад — пасад.

Дзядзінцы старажытных гарадоў, як правіла, мелі невялікія памеры. Напрыклад, у Тураве і Полацку іх першапачатковая тэрыторыя не перавышала 1 га. Гарады, якія ўзніклі пазней (XI—XII стст.), мелі дзядзінцы плошчай ад 1 да 2 га (Брэст, Друцк, Пінск, Клецк, Слуцк і інш.). Больш значныя дзядзінцы былі ў Мінску (3 га) і Полацку ў XI—XII стст. (7—8 га). Такім чынам, агульная плошча гарадскіх пасяленняў магла дасягаць дзесятка і больш гектараў. Звычайна вакольны горад па плошчы перавышаў дзядзінец. Напрыклад, у Пінску памеры гэтых частак горада складалі адпаведна 4 і 1,7 га, у Клецку — 5 і 1 га.

Планіроўка старажытных гарадоў вызначалася тапаграфічнымі ўмовамі мясцовасці. У X—XI стст. дзядзінцы, размешчаныя на мысах, звычайна мелі трохвугольную форму (Полацк, Тураў, Гродна, Слуцк, Брэст). Гандлёва-рамесныя пасады забудоўваліся па берагах рэк, што было абумоўлена патрэбай сяліцца бліжэй да водных гандлёвых шляхоў і мець ваду для вытворчых мэт. У XI і асабліва ў XII ст. узнікаюць пасяленні з круглымі або авальнымі ў плане дзядзінцамі з абарончымі валамі па ўсяму перыметру, якія паўкольцам абкружаюць вакольныя гарады (Пінск, Слонім).

Асновай планіровачнай структуры гарадоў былі вуліцы і завулкі. Планіроўка ўсходняй часткі мінскага дзядзінца мела разгалінаваны характар: ад вуліцы, што вяла да гарадской брамы, пад вуглом адгаліноўваліся іншыя вуліцы [3]. На дзядзінцы старажытнага Бярэсця раскапаны тры паралельныя вуліцы, якія ішлі ў напрамку з усходу на захад. Паўночная ва ўсходнім канцы рабіла паварот на поўдзень, на збліжэнне з цэнтральнай вуліцай. Гэта дае падставу меркаваць, што вуліцы збліжаліся, магчыма, зліваліся ў адну, якая ішла ў напрамку да брамы ў абарончых збудаваннях. Планіроўка вуліц у дзядзінцах старажытнага Мінска і Бярэсця дае магчымасць меркаваць, што ад гарадской брамы адыходзіла адна вуліца, якая потым разгаліноўвалася на некалькі. Дасягнуўшы пэўнай адлегласці між сабой, вуліцы ў далейшым маглі ісці паралельна.

Планіроўку вакольнага горада можна прасачыць па матэрыялах раскопак старажытнага Пінска. Ад брамы ў абарончых збудаваннях дзядзінца адыходзіла вуліца ў радыяльным напрамку на поўнач да абарончых збудаванняў вакольнага горада. На ўсход ад яе ў тым жа кірунку ішла яшчэ адна вуліца, на захад — невялікі завулак, таксама паралельны гэтым вуліцам. Перпендыкулярна вуліцам, якія ішлі ў радыяльным напрамку ад дзядзінца да абарончых збудаванняў, цягнуліся яшчэ дзве вуліцы. Адна з іх праходзіла ля самага падножжа абарончага вала, з унутранага

---

3 Загорульский Э. М. Археология Белоруссии.— Мн., 1975, с. 184—188.

боку і недалёка ад яго. Усё гэта дае падставу меркаваць, што вакольны горад старажытнага Пінска меў радыяльна-кальцавую планіроўку [4].

Адным з важных планіровачных элементаў горада з'яўлялася гандлёвая плошча, рынак. Транзітны і мясцовы гандаль, абмен і продаж прывазных і мясцовых тавараў (прылады працы, упрыгожанні, зброя, прадметы хатняга і гаспадарчага ўжытку і г. д.) былі адной з асноўных функцый сярэдневяковага горада. Гандлёвыя плошчы звычайна размяшчаліся непадалёку ад берагоў рэк каля ўмацаванняў старажытных гарадоў. У сувязі з тым што плошча дзядзінцаў была адносна невялікай і досыць шчыльна забудаванай, а развіццё гандлю адбывалася ва ўмовах ужо існаваўшага горада, гандлёвая плошча звычайна фарміравалася непадалёку ад уваходу на дзядзінец. Так, у старажытным Мінску рынак размяшчаўся на беразе Свіслачы каля ўваходу на дзядзінец, што захавалася ў больш позніх назвах гэтага месца — Стары рынак, вуліца Гандлёвая [5]. Улічваючы стабільнасць планіроўкі старажытных гарадоў, можна меркаваць, што гандлёвая плошча старажытнага Пінска размяшчалася на тэрыторыі вакольнага горада каля брамы дзядзінца [6], а ў старажытным Бярэсці — на востраве паміж двума рукавамі Мухаўца, дзе тады існаваў вакольны горад [7].

Пасады, якія разам з дзядзінцам, вакольным горадам і гандлёвай плошчай уваходзілі ў склад горада, але не мелі абарончых збудаванняў, на тэрыторыі сучасных гарадоў выяўляюцца з большай цяжкасцю, чым дзядзінцы і вакольныя гарады. Тым не менш, як можна меркаваць па знаходках старажытных рэчаў і культурнаму пласту ў наваколлі гарадзішчаў, пасады старажытных гарадоў займалі значную плошчу. Так, у старажытным Полацку агульная плошча горада складала каля 80 га, прычым пасад, які падзяляўся на некалькі «канцоў», займаў значную большасць гэтай тэрыторыі [8]. У Гродна і Ваўкавыску старажытныя пласты выяўлены на адлегласці да 0,5 км ад гарадзішчаў [9].

Абарончая сістэма старажытных гарадоў складалася ў адпаведнасці з існаваўшымі ў той час ваенна-тэхнічнымі сродкамі і тактычнымі прыёмамі штурму і аблогі. Яна арганічна спалучала прыродныя перашкоды (рэкі, высокія стромкія карэнныя берагі, балоты, яры) і штучныя абарончыя збудаванні.

Штучныя абарончыя збудаванні складаліся звычайна з землянога вала, насыпанага па краі дзядзінца і выкапанага са знешняга яго боку рова. Ядро вала звычайна насыпалі з грунту, які бралі пры капанні рова і неаднаразова падсыпалі, умацоўваючы схілы пластамі гліны. Шырыня падножжа вала дасягала да 30 м (Пінск) [10], а вышыня — 6—7 м (па рэканструкцыі). Часам для ўмацавання ўнутры вала ўзводзілі драўляныя канструкцыі (Пінск, Мінск, Давыд-Гарадок) [11]. Паўзверх вала будавалі драўляныя ўмацаванні тыпу частако-

---

[4] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли.— Мн., 1974, с. 103, 104.

[5] Загорульский Э. М. Древний Минск.— Мн., 1963, с. 44—47.

[6] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 75—76.

[7] Лысенко П. Ф. К вопросу об исторической топографии древнего Бреста: Матер. IX конф. молодых ученых АН БССР.— Мн., 1966, с. 87.

[8] Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв.— Мн., 1975, с. 31—33.

[9] Очерки по археологии Белоруссии.— Мн., 1972, ч. 2, с. 136; Зверуго Я. Г. Древний Волковыск. X—XIV вв.— Мн., 1975, с. 11.

[10] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 80.

[11] Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 28—29; Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 80, 121.

лу, зруба з перакрыццямі (гародні і забаролы), байніцамі, баявымі ходамі. Роў перад валам дасягаў шырыні 20—30 м пры глыбіні 3—6 і нават 7—8 м (Пінск), ён запаўняўся вадой, а берагі ўмацоўваліся частаколам (Бярэсце). Сістэма абароны складвалася паступова. Спачатку вал і роў узводзіліся толькі з напольнага боку дзядзінца, пазней — па ўсяму перыметру дзядзінца. З X ст. дзядзінцы будаваліся круглай або авальнай формы, што забяспечвала ахову найбольшай плошчы пры адной і той жа даўжыні абарончых збудаванняў [12]. Найбольш слабае месца ў абарончай сістэме — на ўз'ездзе, дзе яна разрывалася. Таму ў гэтым месцы для аховы гарадскіх варот узводзілі спецыяльныя драўляныя вежы (адну або дзве). Рэшткі такой вежы знойдзены ў час раскопак Мінска [13]. Асобна трэба прыгадаць манументальныя абарончыя збудаванні XIII ст. тыпу вежы-данжона, якія будаваліся з каменю ці цэглы на рашаючых участках абароны і значна ўмацоўвалі абарончыя здольнасці замкаў.

Адна з характэрных рыс раннефеадальных гарадоў як пасяленняў новага тыпу — развіццё манументальнага дойлідства. Прыняцце і распаўсюджанне хрысціянства выклікала патрэбу ва ўзвядзенні культавых будынкаў спачатку ў цэнтрах асобных княстваў, а потым і ў іншых населеных пунктах.

Старажытныя цэрквы былі не толькі асяродкам рэлігійнага жыцця, сродкам распаўсюджання хрысціянскага веравызнання і феадальнай класавай ідэалогіі, але ў выпадку небяспекі і магутным сродкам абароны. Для царквы ў горадзе выбіралася лепшае месца, і яна часам ставілася планіровачным цэнтрам навакольнай забудовы.

Іншы характар насіла масавае грамадзянскае будаўніцтва. Пры раскопках Полацка, Мінска, Гродна, Слоніма, Друцка, Мсціслава, Браслава, Давыд-Гарадка выяўлены рэшткі пабудоў адносна добрай захаванасці. Звычайна гэта рэшткі вулічных і дваровых насцілаў, частаколаў, жылых і гаспадарчых пабудоў, якія захаваліся на два-тры ніжнія вянкі. Выключэнне ўяўляе гарадзішча старажытнага Бярэсця. Тут пабудовы захаваліся на шэсць-сем, а дзе-нідзе нават на 12 вянкоў. Дзякуючы гэтаму сталі даступнымі для вывучэння многія будаўнічыя дэталі.

Асноўным тыпам народнага жылля было драўлянае наземнае аднакамернае збудаванне зрубнай канструкцыі. У якасці будаўнічага матэрыялу звычайна выкарыстоўвалі драўніну хваёвых парод. Радзей можна сустрэць пабудовы з драўніны лісцавых парод. Звычайна гэта былі пабудовы гаспадарчага прызначэння тыпу клеці, хлява. Жылыя пабудовы мелі квадратную, радзей прамавугольную форму. Памеры розныя: ад 3,6 да 5,7 і нават 10×12 м па даўжыні сцен, але найбольш распаўсюджаны памеры ад 3,8 да 4,2 м. Дыяметр бярвенняў 13—18 см, але сустракаліся пабудовы з бярвенняў і ў 27—30 см таўшчыні. Зрубы складаліся з вянкоў, у якіх процілеглыя бярвенні на сценах прамавугольніка звязваліся з перпендыкулярнымі да іх у вуглах тэхнікай рубкі «ў чашку», «у абло», «у просты замок» з астаткам даўжынёй 10—30 см. Пры гэтым звычайная чашка высякалася з верхняга боку берваня. З гэтага ж боку высякаўся і ўцяплялыны паз. Вянкі клаліся адзін на адзін і колькасць іх даходзіла да 11—12. Шчыліны паміж вянкамі часта канапацілі мохам. Зрубы рубілі звычайна адразу на месцы пабудовы, аднак вядомы выпадкі, калі іх падрыхтоўвалі на іншым месцы, а потым пераносілі на будаўнічую пляцоўку.

---

[12] Раппопорт П. А. Военное зодчество западнорусских земель X—XIV вв.— Л., 1967, с. 195.

[13] Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 30—32.

У якасці асновы часта выкарыстоўвалі рэшткі папярэдніх пабудоў, засыпаных пластам смецця. Тады новая пабудова дакладна паўтарала памеры і планіроўку папярэдняй. Калі ж па пейкіх прычынах новая пабудова ссоўвалася адносна старой, пад вуглы і бярвенні ніжняга вянка падкладалі кароткія бярвенні. У асобных выпадках ніжняя пабудова перакрывалася шчыльным накатам з бярвенняў, які служыў падлогай для новага будынка. Былі выпадкі, калі ніжні вянок рабілі з дуба крыху большага дыяметра, чым астатнія вянкі зруба.

Пры раскопках Мінска, Бярэсця знойдзены так званыя лемягі (самцы) і какошыны («курыцы»), па якіх можна меркаваць аб канструкцыі страхі. Старажытныя пабудовы мелі дах «закотам» [14], г. зн. двухсхільны, які звужаўся ўгору, утвараючы трохвугольны шчыт. Супрацьлеглыя «лемягі» замацоўваліся тонкімі жэрдкамі — звалокамі, на якія ставіліся на рабро доўгія трохвугольнай формы дошкі з выразамі («какошыны»). Выразам з ніжняга боку какошына ўпіралася ў верхняе бервяно бакавой сцяны, а верхні выраз быў апорай для пакладзенага на рабро ўздоўж сцяны латака, у які ўпіраліся тарцамі пакладзеныя на «пакот» драніцы даху.

Падлога насцілалася з тоўстых колатых дошак, пакладзеных упоперак на драўляныя лагі. Звычайна дзве ці тры лагі ўмацоўваліся ў зруб прыкладна паміж другім і трэцім вянкамі скразной урубкай, калі канцы лаг выходзілі за сцены зруба. Зрэдку сустракаецца глухая ўрубка лаг. Апрача дошак у якасці матэрыялу для падлог часам выкарыстоўвалі тонкія (12—13 см) бярвенні, шчыльна падагнаныя адно да аднаго. Надзвычай рэдка пры раскопках трапляюцца пабудовы з земляной падлогай (Тураў).

Важны элемент драўляных пабудоў — дзвярныя праёмы. Яны выяўлены пры раскопках Бярэсця, Мінска, Давыд-Гарадка. Дзвярныя праёмы ў пабудовах пачыналіся звычайна з 3-га ці 4-га вянка і мелі шырыню ад 0,67 да 1,1 м і вышыню 0,8—1,6 м. Цікава адзначыць, што да XIII ст. яшчэ не было адзінага, найбольш рацыянальнага прыёму афармлення дзвярэй. У адных выпадках дзверы ўшчыльнялі пастаўленымі вертыкальна па баках праёма драўлянымі дошчачкамі (часта іх запускалі ў пазы, высечаныя вертыкальна ў бярвеннях сцен праёма), у другіх — па баках праёма ставілі вушакі, у якія загапялі счасаныя на клін бярвенні сцепак праёмаў, у трэціх — праём афармлялі плашкамі знізу (накшталт парога) і з бакоў, у чацвёртым — парожак рабілі з бервяна, канцы якога мелі форму ластаўчынага хваста, у вырубы яго і заганялі счасаныя на клін бярвенні ніжняга вянка праёма. Дзверы рабілі з тоўстых колатых дошак, злучаных доўгімі папярочнымі планкамі, запушчанымі ў вырубленыя пазы. Унізе і ўверсе з аднаго боку дзвярнога палатна выступалі шыпы — «пяткі», якія ўстаўлялі ў гнёзды парога і верхняга бервяна праёма. Яны служылі для замацавання дзвярэй у праёме і паварочвання іх вакол восі.

Цяжэй меркаваць аб вокнах у жылых дамах, бо ў большасці выпадкаў захаваліся толькі ніжнія часткі збудаванняў. У дзвюх пабудовах старажытнага Бярэсця, якія захаваліся на 11—12 вянкоў, ёсць зверху невялікія праёмы вышынёй у адно бервяно. Адзін з іх звонку застаўлены дошчачкай, якая рухалася па рамцы з планак, прыбітых драўлянымі цвікамі вакол праёма. У трэцяй пабудове, што захавалася на 12 вянкоў, ніякага аконнага праёма няма. У многіх гарадах (Тураў, Полацк, Мінск, Гродна, Навагрудак) знойдзены аб-

---

14 Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 35—36.

ломкі круглых шкляных дыскаў, якія ўстаўлялі ў рамы вокнаў [15].

Пры раскопках многіх гарадоў знойдзены рэшткі печаў. Вырабленыя з гліны, цэглы, каменю, яны вельмі трывалыя і знойдзены ў тых пластах, дзе не захаваліся пабудовы з дрэва. Часцей за ўсё гэта рэшткі глінабітных печаў. На падпечак з гліны, абгароджаны пастаўленымі на рабро дошкамі, клалі тоўстую калоду і абкладалі яе тоўстым слоем вільготнай гліны. Калі гліна крыху падсыхала, калоду выпальвалі, і абпаленая пры гэтым гліна ўтварала печку як бы з адной цагліны. Часам для змацавання гліны ўжывалі драўляныя калкі, якія набівалі паўколам пад сценамі печы. Пад чарэнь (под) печы рабілі спецыяльны памост з папярочных плашак, паверх якіх ішоў насціл з пакладзеных уздоўж дошак. Часам чарэнь і сценкі выкладалі з цэглы, змацаванай глінай. Зрэдку трапляюцца печы, пры будаўніцтве якіх ужывалі камень. Печы былі адносна невялікіх памераў (прыкладна 1,2×1,2 м), з паўцыліндрычным верхам без комінаў і паліліся «па-чорнаму». Зробленая з гліны чарэнь патрабавала частага рамонту, таму на старую чарэнь падмазвалі новы пласт гліны. Такі рамонт рабілі не адзін раз. Звычайна печ размяшчалася ля ўваходу ў пабудову, далей ад яе ішлі палаці.

Гаспадарчыя пабудовы ў гарадах мелі той жа характар, што і жылыя. Гэта былі наземныя аднакамерныя збудаванні зрубнай канструкцыі, рубленыя «ў чашку» з сасны ці елкі і толькі зрэдку з ліставых парод дрэў. Звычайна яны не мелі ўцяпляльных пазоў і мохавых пракладак паміж вянкамі. Памеры звычайна ад 2,4×2,4 м да 3,4×3,4 м, але сустракаліся і меншыя. Выкарыстоўваліся яны ў якасці клеці. Пры раскопках у іх знаходзяць жорны, а таксама льняную трасту, лупіны проса. Пабудовы для ўтрымання жывёлы мелі такі ж характар, але сустракаліся значна радзей, чым жылыя. Магчыма, жывёлу ўтрымлівалі ў асноўным на дварах пад павецямі ці ў пабудовах лёгкай каркаснай канструкцыі. Так, у Давыд-Гарадку і Мінску знойдзены рэшткі пабудоў з калоў, пераплеценых галлём (тыпу кашары) [16], а ў Бярэсці — слуповыя павеці з дошак. У Мінску знойдзены таксама рэшткі пабудоў слуповай канструкцыі двух тыпаў. У адных з іх прамежкі паміж слупамі запоўнены гарызантальнымі бярвеннямі, у другіх — вертыкальна ўкапанымі слупамі [17].

Як рэдкі выпадак у забудове гарадоў на тэрыторыі Беларусі трэба адзначыць выяўленае на Замкавай гары ў Ваўкавыску паўзямляначнае жыллё. Прымаючы пад увагу, што жыллё гэтага тыпу характэрна для стэпавых і лесастэпавых раёнаў Усходняй Еўропы, даследчыкі лічаць, што ў Ваўкавыск яно занесена перасяленцамі з паўднёвых раёнаў, у прыватнасці з Валыні [18]. Паўзямлянкі паглыбляліся ў зямлю да 1 м, мелі зрубную ці слуповую канструкцыю, двухсхільны дах і памеры 3,4×3,4 м. Такая ж паўзямлянка выяўлена на пасадзе старажытнага Мінска [19].

Да гаспадарчых пабудоў трэба аднесці выяўленыя пры раскопках Турава тры скляпы. Яны былі паглыблены ў зямлю, абкладзены дошкамі ці жэрдкамі і не звязваліся з пабудовамі. У двух з іх падлога з дошак была падсцелена бяростай, у адным знойдзена шмат фрагментаў

[15] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 95, 97; Гуревич Ф. Д. Дом боярина XII в. в древнерусском Новогрудке.— КСИА, 1964, вып. 99, с. 98; Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 67.

[16] Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 36.

[17] Там жа.

[18] Зверуго Я. Г. Древний Волковыск, с. 22—24.

[19] Тарасенко В. Р. Итоги раскопок Минского замчища.— Весці АН БССР. Сер. грамад. навук, 1950, № 4, с. 77.

прычарнаморскіх амфар і шклянога посуду.

Трэба яшчэ сказаць аб рэштках раскапанай у Давыд-Гарадку драўлянай царквы [20]. Яна была двухкамерпай, складалася з двух зрубаў рознай велічыні. На месцы першапачатковай царквы, якая загінула ад пажару, была пабудавана новая і большых памераў.

Рамесніцкія майстэрні размяшчаліся ў звычайных пабудовах і вылучаюцца толькі знаходкамі прылад працы і адходаў вытворчасці. Так, у Полацку раскапаны дзве пабудовы, у адной з якіх знаходзілася майстэрня гарбара і шаўца, а ў другой знойдзены прылады працы і паўфабрыкаты розных відаў рамесніцкай вытворчасці. У Мінску выяўлены майстэрні ганчара і шаўца.

Па археалагічных матэрыялах можна меркаваць, што ў старажытнарускіх гарадах звычайна адсутнічала размежаванне ў рассяленні сацыяльных груп насельніцтва па асобных частках гарадоў. Як на дзядзінцах, так і на тэрыторыі вакольных гарадоў трапляюцца прасторныя пабудовы са значнай колькасцю каштоўнага інвентару (ювелірныя вырабы, інструменты, посуд і г. д.), якія належалі заможнай частцы насельніцтва. Толькі на дзядзінцах старажытных Ваўкавыска і Гродна знаходкі вялікай колькасці прадметаў узбраення і рэштак паляўнічай здабычы дазваляюць гаварыць аб пасяленні тут асобнай сацыяльнай групы, як можна меркаваць, феадалаў і прафесійных воінаў-дружыннікаў. У Навагрудку і Ваўкавыску таксама вылучаюцца асобныя раёны, у якіх сканцэнтравана большасць каштоўных рэчаў, што дае падставу гаварыць аб заселенасці гэтай часткі больш заможным насельніцтвам. У Навагрудку выяўлены вялікі трохчасткавы дом, атынкаваны і размаляваны фрэскамі, з каштоўнымі рэчамі [21].

Планіроўка гарадоў вызначалася надзвычайнай стабільнасцю. Асноўны планіровачны элемент — вуліцы на працягу многіх стагоддзяў захоўвалі сваё месцазнаходжанне і кірунак. Аб гэтым пераканаўча сведчаць рэшткі вулічных насцілаў на шмат ярусаў (у Полацку — 14, Мінску — 13, Пінску — 7, Бярэсці — 6), якія размяшчаюцца адзін над адным [22]. Насцілы рабілі з тоўстых колатых дошак або з тонкіх бярвенняў, умацаваных на дзвюх або трох пакладзеных уздоўж лагах. У Бярэсці і Давыд-Гарадку пад лагі ўпоперак падкладвалі бярвенні.

Жылыя пабудовы стаялі ўздоўж вуліцы і былі звернуты да яе глухімі сценамі. У Бярэсці дамы паміж цэнтральнай і паўднёвай вуліцамі размяшчаліся ў чатыры рады. Будынкі двух унутраных радоў былі павернуты адзін да аднаго глухімі сценамі, а ўваходы знаходзіліся насупраць уваходаў знешніх радоў, часам звязваючыся з імі насціламі. Прамежкі паміж пабудовамі ўздоўж вуліцы былі абнесены частаколам з настаўленых шчыльна адзін да аднаго тоўстых калоў ці плотам з гарызантальна пакладзеных жэрдак. Праходы да дзвярэй і свабодную каля пабудоў плошчу часта пакрывалі насціламі. У асобных месцах паралельна вуліцы пракладвалі водаадводы (Мінск, Полацк) [23].

Археалагічныя матэрыялы даюць пэўнае ўяўленне аб планіроўцы гарадской сядзібы. Што ж датычыцца

---

[20] Jakimowicz R. Dawidgródek.— Pińsk, 1938.

[21] Гуревич Ф. Д. Дом боярина XII в. в древнерусском Новогрудке, с. 94—98; Зверуго Я. Г. Древний Волковыск, с. 135.

[22] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 38; Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 48; Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 85.

[23] Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 50; Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 48.

гарадоў з высокай шчыльнасцю забудовы, то планіроўку сядзібы можна прасачыць толькі ў асобных выпадках. Так, у Бярэсці да адной жылой пабудовы прылягаў абгароджаны частаколам двор памерам 2,5×5 м, запоўнены карой і трэскамі, а за ім — двор памерам 3×6 м для ўтрымання жывёлы, на якім была зроблена павець. У астатніх выпадках вылучэнне гаспадарчых двароў прасачыць немагчыма. Жывёла, як відаць, стаяла паміж будынкамі пад павеццю, тут жа выконваліся неабходныя гаспадарчыя работы. Гаспадарчыя пабудовы стаялі паблізу жылых. У Пінску раскапана частка гаспадарчага двара плошчай больш за 100 кв. м, адгароджанага ад вуліцы частаколам. Апрача жылля двор меў памяшканне для ўтрымання жывёлы і быў выслані дошкамі [24]. У Мінску сядзіба мела плошчу да 220—250 кв. м і налічвала дзве жылыя і дзве-тры гаспадарчыя пабудовы [25]. У Полацку размяшчэнне пабудоў дало падставу даследчыкам гаварыць аб элементах пагоннага двара [26].

Меркаваць аб планіроўцы і памерах старажытных сельскіх паселенняў на тэрыторыі Беларусі цяжка, бо іх раскопкі не праводзіліся. Відаць, як і на суседніх з Беларуссю тэрыторыях, старажытныя вёскі мелі лінейную (радавую) або вулічную планіроўку і невялікія памеры (ад 6,5 да 40 тыс. кв. м у IX—X стст. і да 2—5 тыс. кв. м у XI—XIII стст.) з невялікай колькасцю двароў — ад двух-трох да некалькіх дзесяткаў [27].

Такім чынам, назіраецца агульнасць асноўных рыс у развіцці горадабудаўніцтва і матэрыяльнай культуры на шырокіх прасторах Усходняй Еўропы. Насельніцтва на гэтай тэрыторыі знаходзілася на адным узроўні сацыяльна-эканамічнага развіцця. Тут дзейнічалі адзіныя фактары, якія абумовілі ўзнікненне гарадоў. Шмат агульнага выяўляецца ў планіроўцы старажытных гарадоў, у прынцыпах пабудовы абарончай сістэмы, у манументальным дойлідстве і масавым грамадзянскім будаўніцтве. Адрозненні, якія існуюць у будаўніцтве на тэрыторыі Беларусі і больш паўднёвых раёнаў, тлумачацца прыродна-геаграфічнымі ўмовамі. Развіццё матэрыяльнай культуры гарадоў на тэрыторыі Беларусі адбывалася ў агульным рэчышчы развіцця культуры ўсходнеславянскіх плямён.

* *
*

Археалагічныя даследаванні сведчаць, што большасць збудаванняў на тэрыторыі Беларусі рабілася выключна з дрэва. Толькі пасля ўтварэння і ўмацавання раннефеадальнай дзяржавы перад архітэктурай паўсталі новыя задачы, якім павінны былі адпавядаць і прынцыпова новыя тыпы збудаванняў.

У сталіцы Старажытнарускай дзяржавы Кіеве мураванае будаўніцтва пачалося ў канцы X ст., калі з дапамогай візантыйскіх дойлідаў была ўзведзена першая манументальная царква — Дзесяцінная. На тэрыторыі Беларусі найбольш старажытным каменна-цагляным будынкам быў Сафійскі сабор у Полацку, узведзены ў сярэдзіне XI ст., неўзабаве пасля пабудовы Сафійскіх сабораў у Кіеве і Ноўгарадзе. Дакладная дата яго ўзвядзення невядома, аднак у 60-х гадах XI ст. Сафія полацкая ўжо існавала, бо аб ёй упамінаецца ў «Слове

---

[24] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 85—88.
[25] Загорульский Э. М. Древний Минск, с. 40.
[26] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 50.
[27] Седов В. В. Сельские поселения центральных районов Смоленской земли (XIII—XVII).— М., 1960, с. 23; Беларускае народное жыллё, с. 15—21.

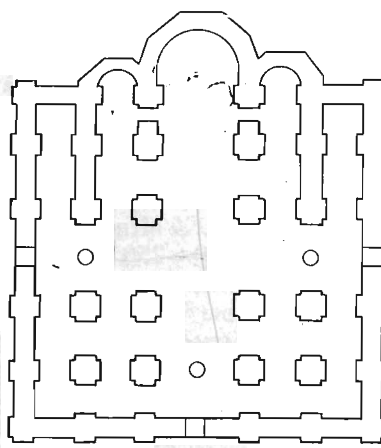
аб палку Ігаравым» у сувязі з дзейнасцю полацкага князя Усяслава Брачыславіча. Паказальна, што трэці, пасля кіеўскага і ноўгарадскага, Сафійскі сабор быў збудаваны менавіта ў Полацку, які ў сярэдзіне XI ст. быў адным з найбольш значных палітычных цэнтраў Русі.

Зараз цяжка ўявіць першапачатковы выгляд Сафійскага сабора, бо храм шмат разоў перабудоўваўся і поўнасцю змяніў сваё першапачатковае аблічча. Асабліва значная перабудова адбылася ў сярэдзіне XVIII ст. (архіт. Я. Глаўбіц і Б. Касінскі), у выніку якой былі разбураны ўсе слупы храма і захаваліся толькі знешнія сцены і апсіды, з поўначы прыбудавана новая алтарная апсіда, а з поўдня размешчаны ўваход і дзве высокія барочныя вежы. Такім чынам, падоўжная вось храма была павернута перпендыкулярна да яе першапачатковай арыентацыі. Ад старажытных слупоў захаваліся толькі іх ніжнія часткі, схаваныя пад драўлянай падлогай сучаснага будынка.

Сафійскі сабор пакуль што вывучаны слаба. Асобныя даследчыкі закраналі ў асноўным прыватныя пытанні яго рэканструкцыі і нярэдка прыходзілі да супрацьлеглых высноў. Напрыклад, да апошняга часу заставалася нявырашаным пытанне, калі пабудаваны заходнія апсіды цяперашняга храма і ці з'яўляюцца яны першапачатковымі. Толькі археалагічныя раскопкі апошніх гадоў паказалі, што гэтыя апсіды прыбудаваны да храма ў XVIII ст., калі ў сувязі з пераарыентацыяй падоўжнай восі храма з'явілася неабходнасць узвесці для сіметрыі заходнія апсіды, якія паўтарылі форму старажытных усходніх. У працэсе археалагічных работ, праведзеных унутры і вакол сабора, выяўлены таксама рэшткі галерэі, якая прымыкала да храма.

У выніку гэтых даследаванняў з'явілася магчымасць аднавіць першапачатковы выгляд Сафійскага сабора. Безумоўна, будаўнікі ўяўлялі сабе полацкую царкву як спрошчаны варыянт кіеўскай Сафіі. Полацкая Сафія па структуры плана вельмі блізкая да Сафіі ноўгарадскай: тут таксама не пяць (як у кіеўскай), а ўсяго тры апсіды, унутраныя аркады не трайныя, а двайныя. У адрозненне ад кіеўскай полацкая Сафія мела адну, а не дзве галерэі. У той жа час

15. Сафійскі сабор у Полацку. XI ст. Рэканструкцыя плана



полацкі храм прыкметна адрозніваўся ад кіеўскага і ноўгарадскага наяўнасцю ва ўсходняй частцы дадатковага чляпення — так званай вімы.

Такім чынам, полацкая Сафія належала да даволі рэдкага на Русі тыпу крыжова-купальных храмаў, у якіх усходняе рамена крыжа некалькі павялічана. У выніку гэтага храм атрымаўся цэнтрычным: падкупальны квадрат размешчаны ў самым цэнтры прыблізна квадратнай пабудовы.

Агульныя памеры полацкай Сафіі (без галерэі) з поўначы на поўдзень — 26,2 м, а з захаду на ўсход (без апсід) — 25,5 м. Велічыня падкупальнага квадрата — 5,75×5,65 м.

Тэхніка муроўкі такая ж, як у іншых храмах: з плоскіх цаглін (плінфы) на вапнавым растворы ружовага колеру ад дамешкі цамянкі (дробна тоўчанай цэглы). Таўшчыня швоў раствору прыблізна роўная таўшчыні цаглін, на фасадах можна бачыць швы раствору, роўныя амаль трайной таўшчыні цэглы. Гэта своеасаблівая муроўка «са схаваным радам», пры якой на фасад выходзяць плінфы не ўсіх радоў, а праз рад, тады як прамежкавыя рады адступаюць ад плоскасці сцяны і прыкрыты знадворку растворам. Такая тэхніка звязана з канструкцыяй цаглянай сцяны, паколькі блізкая па форме да квадрата цэгла забяспечвала добрую перавязку швоў. Тэхніка «са схаваным радам» стала своеасаблівым дэкаратыўным прыёмам афармлення фасадаў. Ружовая ў палосы паверхня сцен выглядае вельмі прыгожа. Акрамя таго, з плінфы выкладваліся розныя ўзоры — крыжы, палосы меандру і г. д. Такія дэкарыраваныя паверхні сцен можна бачыць у кіеўскай Сафіі, у чарнігаўскім Спаскім саборы. Верагодна, пад тынкоўкай полацкага храма, асабліва на яго апсідах, схаваны падобныя дэкаратыўныя элементы. Акрамя цэглы ў муроўцы полацкай Сафіі, як і ў кіеўскіх пабудовах XI ст., прымяняліся і камяні — гранітныя валуны, якімі аздабляліся фасады. Пад полацкім саборам знаходзіцца суцэльная сетка стужкавых падмуркаў, якія складзены з неапрацаваных камянёў на вапнавым растворы і маюць у аснове драўляныя канструкцыі.

На ўсходніх апсідах, таксама як і ў Кіеве, відаць два ярусы двухуступчатых ніш з паўкруглым завяршэннем. У інтэр'еры храма былі прасторныя балконы — хоры, прызначаныя для князя і яго світы. Як у кіеўскім і ноўгарадскім Сафійскіх саборах, хоры абапіраліся на аркады, пакідаючы ў цэнтры храма, пад галоўным купалам, крыжападобную ў плане ярка асветленую прастору. Уваход на хоры ў збудаваннях гэтага часу заўсёды рабілі ў спецыяльнай лесвічнай вежы; у полацкай Сафіі такая вежа знаходзілася, відавочна, у паўночна-заходнім чляненні галерэі. Храм унутры быў размаляваны. Мазаічнага ўбрання ў адрозненне ад кіеўскай Сафіі полацкі храм, відаць, не меў.

Знадворку полацкі Сафійскі сабор уяўляў складанае шматкупальнае збудаванне з пірамідальнай кампазіцыяй завяршэнняў. У летапісным «Спісе рускіх гарадоў» канца XIV ст. сказана, што сабор меў сем купалаў. Магчыма, акрамя асноўных пяці ў саборы было яшчэ два купалы над заходнімі вугламі чляненняў. Невядома, ці ўваходзіў сюды купал, якім павінна была завяршацца вежа. Але бясспрэчна, што агульная кампазіцыя, як і стыль полацкай Сафіі, была блізкая да кіеўскай Сафіі.

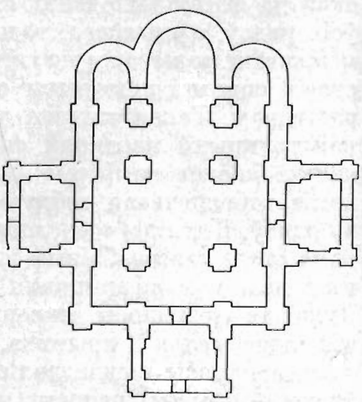
Хто будаваў полацкі Сафійскі сабор і з якімі архітэктурнымі традыцыямі звязаны гэты помнік? Гэтыя пытанні даўно прыцягнулі ўвагу даследчыкаў. Выказваліся меркаванні, што акрамя ўласна візантыйскіх традыцый, занесеных сюды праз Кіеў, у Полацку адчуваецца ўплыў заходнееўрапейскай раманскай архітэктуры. Дарэчы, усе аналагі, якія меліся ў раманскім дойлідстве, звязаны з наяўнасцю заходніх апсід. Цяпер, пасля таго як вызначаны першапачатковы план пабудовы, такія меркаванні адпалі.

Узводзілі полацкі Сафійскі сабор, безумоўна, майстры, звязаныя з будаўніцтвам Сафіі ноўгарадскай і кіеўскай. Яны не поўнасцю паўтарылі выбраны раней тып храма, а ўнеслі ў яго даволі істотныя змены, якія дыктаваліся ўмовамі заказа, мясцовымі асаблівасцямі, наяўнасцю пэўных будаўнічых матэрыялаў. У выніку збудаванне атрымала шэраг спецыфічных і непаўторных рыс. Аднак арыгінальнасць полацкай Сафіі не ў адрозненні ад кіеўскай, а ў своеасаблівасці пабудовы.

Пасля ўзвядзення Сафійскага сабора манументальнае будаўніцтва на тэрыторыі Беларусі часова прыпынілася. Неабходныя ўмовы для далейшага манументальнага будаўніцтва выспелі толькі к пачатку XII ст., калі на тэрыторыі адносна адзінай раннефеадальнай Кіеўскай дзяржавы пачалі ўтварацца самастойныя феадальныя княствы.

У найбольш моцным Полацкім княстве пачаўся новы этап манументальнага будаўніцтва. Адным з першых будынкаў уласна полацкай архітэктуры, узведзеным, верагодна, у 20—30-я гады XII ст., з'яўляецца Вялікі сабор Бельчыцкага манастыра — шасціслуповы храм з трыма апсідамі. Перад парталамі на ўсіх трох фасадах былі амаль квадратныя ў плане прытворы, якія надавалі будынку крыжовасць. Памеры храма даволі вялікія: даўжыня (без прытвора) — 22,5 м, шырыня — 16,5 м. Слупы маюць крыжовую форму ў плане, на ўнутранай паверхні сцен ім адпавядаюць плоскія лапаткі. Фасады таксама падзелены плоскімі лапаткамі ў адпаведнасці з унутранымі чляненнямі, г. зн. з размяшчэннем слупоў. Знадворку апсіды роўныя, без усялякіх члянення і цяг. Прытворы вымураваны не ў перавязь з кладкай асноўнага аб'ёму, а ўпрытык. Тым не менш поўная ідэнтычнасць будаўнічай тэхнікі сведчыць аб тым, што прытворы былі збудаваны адразу ж пасля ўзвядзення храма. Відаць, крыжовая схема плана была першапачатковай, а не вынікам больш позніх задум дойлідаў.

Сабор пабудаваны з плінфы ў тэхніцы муроўкі «са схаваным радам». На тарцах плінфаў выяўлены рэльефныя знакі. Мяркуючы па знойдзеных пры раскопках лекальных цаглінах, фасады храма аздабляліся паўкалонкамі на барабане, магчыма, аркатурным поясам. Падмурак з камянёў на вапнаваным растворы. Пад яго асновай знойдзены рэшткі драўлянага каркаса з дубовых брусоў, умацаваных на стыках жалезнымі кастылямі. Падлога храма з вапны, а ў памяшканнях алтара і дыяканніка — з паліваных керамічных плітак. Унутры храм быў размаляваны: пры



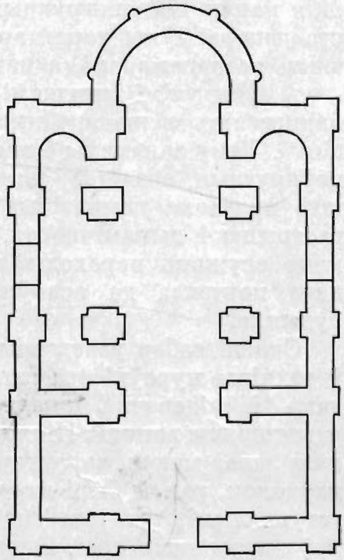
16. Вялікі сабор Бельчыцкага манастыра. XII ст. План

раскопках знойдзены кавалкі тынкоўкі з фрэскамі, а на ніжніх частках сцен захаваліся панелі, якія ў тэхніцы фрэскі імітавалі мармур.

У Вялікім саборы Бельчыцкага манастыра выявіліся характэрныя рысы кіеўскай архітэктуры канца XI — пачатку XII ст.: цагляная муроўка «са схаваным радам», плоскія лапаткі на фасадах, драўляны каркас пад падмуркам, змацаваны жалезнымі кастылямі. Хутчэй за ўсё будаўнікі Бельчыцкага сабора арыентаваліся на царкву Спаса ў княжацкім сяле Бярэставе пад Кіевам. Менавіта ў гэтым храме ўпершыню дзякуючы наяўнасці трох прытвораў склалася крыжовая схема плана. Відаць, сабор Бельчыцкага манастыра быў узведзены неўзабаве пасля царквы Спаса ў Бярэставе, пад непасрэдным яе ўплывам. Аднак у полацкім храме ёсць адна вельмі істотная дэталь: падкупальны квадрат тут утвораны не ўсходнімі, а заходнімі парамі слу-

поў, г. зн. ссунуты на адно чляненне на захад у параўнанні са звычайнымі шасціслуповымі храмамі. Такое змяненне планавай схемы, а таксама наяўнасць прытвораў сведчаць, што дойліды імкнуліся стварыць цэнтрычную кампазіцыю, дзе больш нізкія, чым асноўны аб'ём храма, прытворы падкрэслівалі б вышыню ўвянчанай купалам цэнтральнай часткі. У царкве Спаса ў Бярэставе прытворы былі перакрыты скляпеннямі трохлопаснага профілю. Верагодна, што і ў Бельчыцкім саборы прытворы, а можа нават і асноўны аб'ём збудавання, таксама мелі трохлопаснае завяршэнне.

Такім чынам, у саборы Бельчыцкага манастыра ўжо вызначылася тэндэнцыя да істотнай пераапрацоўкі крыжова-купальнай схемы храма ў бок утварэння кампазіцыі з вежападобна ўзнятым барабанам купала. У далейшым гэта тэндэнцыя атрымала інтэнсіўнае развіццё, аб чым ярка сведчыць храм, рэшткі якога раскапаны на дзядзінцы ў Полацку. Дата яго ўзвядзення — другая палова XII ст. Агульная схема плана збудавання супадае з Бельчыцкім саборам, але з усходу выступае толькі адна вялікая паўкруглая апсіда, а бакавыя маюць знадворку прамавугольныя ў плане абрысы. У паўночнай і паўднёвай прыбудоў ёсць самастойныя апсіды. Лапаткі храма ўскладнены ўступам з акругленымі вугламі. Царква на полацкім дзядзінцы — своеасаблівы прататып смаленскай царквы архангела Міхаіла. Гэта аналогія дае магчымасць рэканструяваць першапачатковую кампазіцыю полацкага храма. Верагодна, прытворы і бакавыя прамавугольныя апсіды былі тут значна ніжэй за цэнтральны аб'ём, і пабудова, як і смаленскі храм, мела падкрэслена цэнтрычную вежападобную кампазіцыю.



17. Спаса-Ефрасіннеўская царква ў Полацку. XII ст. План і агульны выгляд

Развіццё полацкага дойлідства адбывалася ў некалькіх напрамках. Паралельна з прынцыпам узвядзення

Вялікага сабора Бельчыцкага манастыра і храма на дзядзінцы Полацка распрацоўвалася другая кампазіцыйная схема, якая знайшла адлюстраванне ў Спаскім саборы Ефрасіннеўскага манастыра. Гэты шасціслуповы храм мае знешнія памеры 9,8×14,4 м,

18. Спаса-Ефрасіннеўская царква ў Полацку. XII ст. Рэканструкцыя П. А. Рапапорта

падкупальная прастора размешчана традыцыйна — паміж усходнімі парамі слупоў. Заходняя частка ўяўляе сабой нартэкс, аддзелены ад астатняй часткі царквы аркай. У заходняй сцяне размешчана лесвіца на хоры, якія маюць у плане П-падобную форму і займаюць не толькі другі паверх нартэкса, але і два вуглавыя заходнія чляненні асноўнага памяшкання храма. Гэтыя памяшканні — маленькія самастойныя камеры, якія, паводле падання, служылі келлямі фундатарцы храма Ефрасінні і яе сястры. Унутранае памяшканне храма цеснае, асабліва вузкія бакавыя нефы. З мэтай павелічэння плошчы абедзве заходнія пары слупоў у ніжняй частцы васьмігранныя. Царква мае адну паўкруглую выступаючую апсіду, а бакавыя апсіды схаваны ў таўшчыні ўсходняй сцяны. Увесь інтэр'ер Спаскага сабора аздоблены фрэскавым жывапісам.

Цяпер царква пакрыта аднолькавым па вышыні дахам. Даследаванні паказалі, што першапачаткова заходняя частка збудавання была значна ніжэй за асноўную, амаль квадратную ў плане. Такім чынам, цэнтрычнасць храма тут была выяўлена дастаткова выразна.

Фасады Спаскага сабора завяршаліся закамарамі. У адносінах да іх барабан і купал здаюцца непрапарцыянальна высока ўзнятымі. Даследаванне канструкцый храма пад сучасным дахам паказала, што ў аснаванні барабана размешчаны высокі п'едэстал, які з боку кожнага фасада завяршаецца трохлопаснымі аркамі, якія маюць не канструкцыйны, а чыста дэкаратыўны характар і з'яўляюцца не закамарамі, а какошнікамі.

Дойлід усімі сродкамі імкнуўся падкрэсліць вежападобнасць кампазіцыі. Таму закамары і какошнікі не паўкруглыя, а злёгку кілепадобныя, што надавала кампазіцыі асаблівую вастрыню і дынамічнасць. Гэтай жа мэце служаць пераходы ад паніжанага нартэкса да асноўнага аб'ёму будынка.

Спаскі сабор узведзены з плінфы ў тэхніцы муроўкі «са схаваным радам» і, відавочна, знадворку быў атынкаваны вапнай. Пілястры храма, якія зараз маюць характар масіўных паўкалон, раней былі плоскімі двухуступчатымі, прычым знешні ўступ меў акругленыя краі. Фасады сабора былі аздоблены дэкорам: пад сучаснай атынкоўкай схаваны рэшткі дэкаратыўных акаймовак парталаў і вокнаў.

Абліччa храма сведчыць, што яго мастацкая задума была накіравана на стварэнне ўрачыстай вежападобнай кампазіцыі. Гэтаму было падпарадкавана і планавае рашэнне, паколькі менавіта наяўнасць цяжкага

купальнага п'едэстала вымусіла дойліда зрабіць бакавыя нефы такімі вузкімі.

Спаскі сабор Ефрасіннеўскага манастыра — складанае і супярэчлівае збудаванне. З аднаго боку, тут дастаткова выразна вызначылася тэндэнцыя да пабудовы дынамічнага вежападобнага аб'ёму: узняты на п'едэстал барабан, падкрэсленая цэнтрычнасць асноўнага аб'ёму; з другога боку, пазакамернае завяршэнне фасадаў і прастата чляненення пілястраў яшчэ адпавядаюць старой візантыйскай статычнай схеме крыжова-купальнага храма X—XI стст.

Час пабудовы Спаскага сабора вызначаецца падзеямі сярэдзіны XII ст., апісанымі ў «Жыціі Ефрасінні Полацкай», фундатаркі храма. Там апавядаецца, што храм збудаваў майстар Іаан, названы «прыстаўнікам над дзелацелямі царкоўнымі», г. зн. кіраўніком будаўнічай арцелі. Верагодна, гэта арцель была епіскапскай, а сам майстар, мяркуючы па «Жыцію»,— манахам. Майстар Іаан, безумоўна, быў вопытным і таленавітым дойлідам, які ішоў сваім самастойным шляхам і стварыў зусім новы, яскравы архітэктурны вобраз.

Закончаная кампазіцыя Спаскага сабора склалася, верагодна, не адразу. Павінны былі існаваць нейкія пабудовы, у якіх ужо вызначылася б перапрацоўка старой схемы крыжова-купальнага храма. Адным з такіх збудаванняў, пэўна, была Барысаглебская царква Бельчыцкага манастыра. Меншая, чым Спаскі сабор, яна мела плоскія лапаткі на фасадах, а заходняя пара яе слупоў аб'ядноўвалася з бакавымі сценамі, прыкметна вылучаючы з захаду нартэкс. Гэтым яна істотна адрознівалася ад Спаскага сабора. Аднак агульная схема планаў абодвух храмаў, размяшчэнне слупоў і разбіўка пілястр на фасадах настолькі падобныя, што можна зрабіць вывад аб блізкасці схем іх завяршэнняў. Верагодна, Барысаглебская царква з'яўлялася як бы першай рэдакцыяй таго архітэктурнага тыпу, які ў завершанай форме прадстаўлены Спаскім саборам. Верагодна, будаўніком Барысаглебскай царквы быў той жа майстар Іаан, які пабудаваў потым і Спаскі сабор.

З гэтымі пабудовамі, відаць, звязана і Пятніцкая царква Бельчыцкага манастыра. Гэта маленькая бесслуповая пабудова. Памер яе асноўнага чацверыка ўсяго 5,1×5,75 м. Як паказалі раскопкі, з усходу яна мела прамавугольную ў плане апсіду, а з захаду да яе прылягаў невялікі нартэкс. Мяркуючы па частках сцяны, што захаваліся, гэты невялікі храм меў вышыню не менш 7 м. Узнавіць характар завяршэння царквы цяжка. Выказваліся думкі, што яна мела корабавае скляпенне. Аднак магла завяршацца і купалам на барабане. Аб часе ўзвядзення Пятніцкай царквы дакладных звестак няма, але безумоўна, што гэта помнік XII ст.

У Бельчыцкім манастыры некалі існавала яшчэ адна, чацвёртая па ліку царква. Яна была разбурана даўно, і звесткі аб ёй вядомы толькі з «запіскі», складзенай у канцы XVIII ст., калі пры земляных работах былі раскапаны рэшткі царквы. Аўтар «запіскі» зрабіў схематычны малюнак плана, які сведчыць аб своеасаблівасці будынка. Храм меў чатыры вельмі шырока размешчаныя слупы. З усходу да яго прылягала адна паўкруглая апсіда, два бакавыя апсідныя паўкружжы знаходзіліся ў паўночнай і паўднёвай сценах. Гэта быў надзвычай рэдкі ў старажытнарускім дойлідстве храм тыпу трыконхі. Час яго ўзвядзення не высветлены.

На тэрыторыі былога Ефрасіннеўскага манастыра раскапаны рэшткі яшчэ адной царквы — вялікай чатырохслуповай пабудовы, да якой з трох бакоў прылягала шырокая галерэя. Усходнія канцы яе былі вылучаны ў самастойныя капліцы і мелі апсіды. Тонкія сцены галерэі і прытвора сведчаць аб тым, што гэтыя памяшканні

былі невысокімі і завяршаліся бэлечнымі перакрыццямі. Ёсць падставы меркаваць, што царква мела толькі адну апсіду. Пад падлогай галерэі выяўлены пахаванні ў цагляных скляпах. Гэта быў храм-пахавальня. Унутры царква была багата аформлена: у час раскопак знойдзены рэшткі фрэскавага жывапісу і мазаічнага ўбору.

Некаторыя архітэктурныя формы гэтага храма не маюць аналагаў у іншых помніках, як полацкага, так і наогул старажытнарускага дойлідства. Гэта датычыць незвычайнай па форме галерэі з пашырэннямі на вуглах і часта размешчаных вузкіх пілястраў у інтэр'еры храма, а таксама на знешніх сценах галерэі. Арыгінальныя прапорцыі плана будынка, які мае настолькі шырокае заходняе чляненне, што па велічыні яно роўнае падкупальнаму квадрату.

Храм-пахавальня, відаць, быў узведзены ў першай палове XII ст., магчыма, нават у яго першай чвэрці і з'яўляецца адным са старажытнейшых помнікаў полацкай архітэктуры.

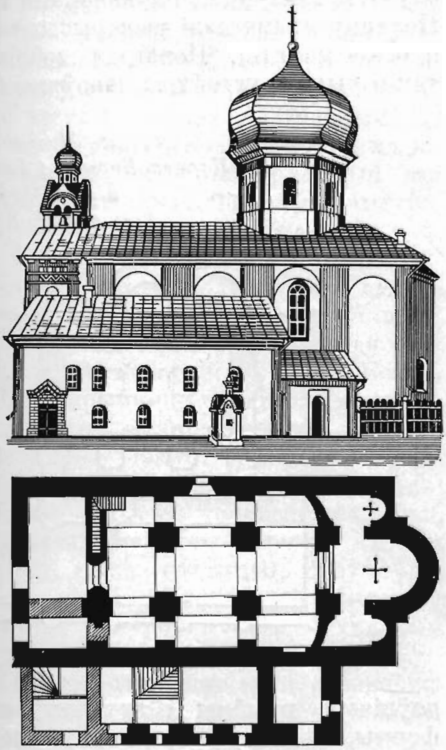
Археалагічныя раскопкі апошніх гадоў выявілі ў Полацку яшчэ некалькі старажытных помнікаў дойлідства. Гэта ў першую чаргу дзве царквы, якія належаць да першай паловы XII ст. Рэшткі іх захаваліся дрэнна, што не дае магчымасці з дастатковай дакладнасцю аднавіць першапачатковую форму. Уяўляюць цікавасць падмуркі церама полацкіх князёў. Гэта быў невялікі, амаль квадратны ў плане будынак (4,7×4,2 м) з маленькай прыбудовай. Падобныя церамы, мяркуючы па летапісных звестках, мелі значную вышыню і былі не жылымі, а толькі параднымі памяшканнямі княжацкага палаца. У той жа час невялікая таўшчыня сцен полацкага церама сведчыць, што будынак меў не скляпеністае, а бэлечнае перакрыцце. Пад ім быў склеп глыбінёй 1,5 м. Палац размяшчаўся на самым краі дзядзінца, адкуль адкрываўся прыгожы краявід на даліну ракі Палаты.

Дойлідства развівалася таксама ў Віцебску і Мінску. Царква Благавешчання ў Віцебску, час узвядзення якой адносіцца да першай паловы XII ст., захавалася фрагментарна, у асобных частках толькі на палавіну першапачатковай вышыні сцен. Гэты трохнефавы шасціслуповы храм мае адну паўкруглую апсіду. Заходняя пара яго слупоў, злучаных з бакавымі сценамі будынка, вылучае нартэкс. Адметнай асаблівасцю храма з'яўляецца раўнамернасць яго члянення: сярэдні неф падзелены на чатыры квадратныя ячэйкі. У заходняй сцяне размешчана лесвіца на хоры. Лапаткі храма плоскія.

У адрозненне ад полацкіх пабудоў, якія ўзводзіліся з плінфы ў тэхніцы муроўкі «са схаваным радам», віцебская царква збудавана з плінфы і каменю. Абчасаныя каменныя блокі тут пакладзены ў адзін-два рады, затым ідуць два-тры рады плінфы, а потым зноў рады камянёў. Такая мяшаная тэхніка кладкі сведчыць аб наяўнасці тут зусім іншых, чым у Полацку, будаўнічых традыцый. Пры гэтым такая ж канструкцыйная сістэма выкарыстоўвалася і ў якасці

19. Царква Благавешчання ў Віцебску. XII ст. Агульны выгляд

20. Царква Благавешчання ў Віцебску. XII ст. Бакавы фасад і план



дэкаратыўнага прыёму: атрымлівалася чырвона-белая ў палосы паверхня сцен. На жаль, у нас няма амаль ніякіх звестак для рэканструкцыі завяршаючых частак гэтага помніка.

Рэшткі мураванай царквы знойдзены таксама пры раскопках Мінска. Даследаванні паказалі, што яна не была дабудавана — закладзены толькі падмурак. Аднак і падмурак дае магчымасць меркаваць аб схеме плана гэтага храма. Царква планавалася квадратнай, чатырохслуповай, з трыма апсідамі, якія мелі ў плане трохлопасны абрыс. Час будаўніцтва дакладна не вызначаны. Найбольш верагодна, што царква будавалася ў канцы XI — першай чвэрці XII ст.

Вядомы прыклады, калі полацкія дойліды працавалі за межамі Полацкага княства. У Навагрудку пад існуючай зараз Барысаглебскай царквой, узведзенай у пачатку XVI ст., у выніку археалагічных раскопак знойдзены рэшткі больш ранняй царквы — сярэдзіны або другой паловы XII ст. Раскапаны невялікія ўчасткі збудавання, але схему плана можна аднавіць даволі дакладна. Гэта быў чатырохслуповы храм з трыма апсідамі, да якога з трох бакоў прылягала галерэя. Шырыня яго 13 м, а разам з галерэяй — 21,5 м. Храм быў узведзены ў той жа тэхніцы, што і царква Благавешчання ў Віцебску: рады абчасанага порыстага вапняку перамяжаліся з радамі плінфы. Галерэя ў адрозненне ад самой царквы зроблена ў тыповай полацкай тэхніцы муроўкі — з плінфы «са схаваным радам». Нягледзячы на істотную розніцу ў будаўнічай тэхніцы, царква і галерэя, відаць, былі збудаваны прыкладна ў адзін і той жа час. Аб гэтым, у прыватнасці, сведчыць ідэнтычнасць прафіліроўкі пілястраў храма і галерэі: яны былі двухуступчатымі. Пры гэтым крайні ўступ меў акругленыя краі, якія ўтваралі як бы плоскую паўкалону. У храме знойдзены рэшткі фрэсак і падлогі з паліваных керамічных плітак.

Сярод манументальных збудаванняў старажытных полацкіх дойлідаў у найбольш захаваным стане знаходзіцца толькі адзін помнік — Спаскі сабор Ефрасіннеўскага манастыра. Усе іншыя вядомы па матэрыялах археалагічных раскопак. Адсутнасць не толькі дакладнага, але нават прыблізнага датавання яшчэ больш ускладняе вывучэнне старажытнай полацкай архітэктуры. Зразумела, што колькасць вядомых зараз помнікаў архітэктуры значна меншая колькасці збудаванняў, узведзеных на Полацкай зямлі ў XII ст. І ўсё ж на аснове матэрыялаў археалагічнага вывучэння помнікаў, праведзенага ў апошнія гады, у агульных рысах

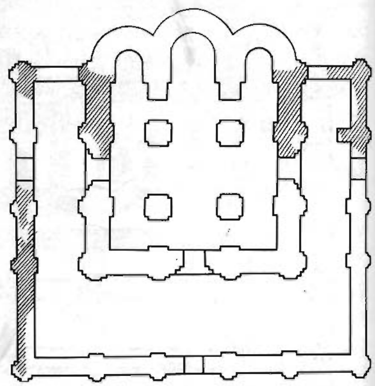
становіцца яснай карціна ўтварэння і развіцця полацкай архітэктурнай школы.

Базай для яе фарміравання паслужылі візантыйска-кіеўскія архітэктурныя традыцыі. Тэхніка муроўкі з плінфы «са схаваным радам», спосабы будаўніцтва падмуркаў, члянение фасадаў плоскімі лапаткамі ў найбольш ранніх узорах полацкага дойлідства адпавядаюць прыёмам кіеўскай архітэктуры пачатку XII ст. Характэрна, што ў полацкіх збудаваннях таго часу знойдзены нават такія дэкаратыўныя матэрыялы (пірафілітавы сланец — так званы чырвоны шыфер), якія не сустракаліся на тэрыторыі Беларусі і завозіліся з поўдня, верагодна з Кіева.

Аднак вельмі хутка, відаць, ужо ў 20—30-я гады XII ст., у Полацку з'явіліся ўласныя кадры дойлідаў, і развіццё архітэктуры пайшло па іншаму, чым у Кіеве, шляху. Калі ў Кіеве ўжо ў першай палове XII ст. будаўнікі перайшлі ад тэхнікі муроўкі «са схаваным радам» да раўнаслойнай, то ў Полацку муроўка «са схаваным радам» панавала на працягу ўсяго XII ст. У Кіеве ў XII ст. пачалі ўжываць новы тып пілястраў — з масіўнымі паўкалонамі, а ў Полацку працягвалі выкарыстоўваць плоскія лапаткі. Полацкія дойліды, такім чынам, устойліва захоўвалі будаўнічыя прыёмы і архітэктурныя формы, ад якіх адмовіліся ў Кіеве. Тлумачыцца гэта не кансерватызмам полацкіх майстроў, бо яны ў той жа час смела ўжывалі некаторыя новыя формы, невядомыя да гэтага ў іншых старажытнарускіх землях (напрыклад, будавалі храмы не з трыма, а з адной апсідай). Больш таго, менавіта полацкія дойліды першымі пайшлі па шляху рашучага перагляду старой крыжова-купальнай схемы, надаючы сваім цэрквам вежападобную кампазіцыю.

21. Царква Барыса і Глеба ў Навагрудку. XII ст. Алтарная частка

22. Царква Барыса і Глеба ў Навагрудку. XII ст. План



Ужо к сярэдзіне XII ст., напрыклад пры збудаванні Спаскай царквы Ефрасіннеўскага манастыра, полацкія дойліды шмат у чым апярэдзілі дойлідаў з іншых зямель Русі.

Чым жа выклікана такая хуткая эвалюцыя полацкай архітэктуры, значная перапрацоўка распаўсюджаных у той час архітэктурных традыцый? Тлумачыцца гэта перш за ўсё самім становішчам Полацкага княст-

ва ў сістэме Старажытнарускай дзяржавы, вялікай палітычнай і эканамічнай яго самастойнасцю. У Полацку рана ўзнікла ўласная княжацкая дынастыя, прадстаўнікі якой былі не толькі ў значнай меры незалежнымі, але часта і варожа настроенымі да Кіева. У такіх умовах адыход ад кіеўскіх архітэктурных традыцый мог быць нават прыхільна сустрэты заказчыкамі.

Калі ў Кіеве з'явілася новая тэхніка муроўкі, у Полацку ўжо вялося інтэнсіўнае самастойнае будаўніцтва, і полацкія дойліды не імкнуліся паўтараць тое, што рабілі ў Кіеве. Больш таго, непрыняцце полацкімі майстрамі кіеўскіх наваўвядзенняў (напрыклад, новай тэхнікі муроўкі) тлумачыцца свядомым імкненнем супрацьпаставіць Кіеву ўласныя традыцыі, а ў вачах палачан першай паловы XII ст. такія традыцыі, безумоўна, прадстаўляла Сафія, узведзеная ў тэхніцы муроўкі «са схаваным радам».

Не звязаныя цяжарам «абавязковых» традыцый, полацкія дойліды маглі распрацоўваць новыя архітэктурныя прыёмы больш свабодна, чым гэта рабілі дойліды ў некаторых іншых месцах. Меншая залежнасць ад кіеўскіх традыцый і ўласныя сувязі з Візантыяй пры наяўнасці ўласных вопытных будаўнічых кадраў стварылі спрыяльныя ўмовы для фарміравання полацкай архітэктурнай школы. Трэба пры гэтым мець на ўвазе, што ў Полацкім княстве вызначылася некалькі паралельных ліній развіцця архітэктуры — полацкая і віцебская, што зусім натуральна для зямлі, дзе феадальная раздробленасць выявілася раней і больш інтэнсіўна, чым у большасці суседніх земель.

Яскравы росквіт полацкай архітэктурнай школы і наяўнасць спрактыкаваных дойлідаў дазволілі істотна ўплываць на архітэктуру суседніх земель. Апрача Барысаглебскай царквы ў Навагрудку ў полацкім стылі пабудавана царква Пятра і Паўла на Сінічнай гары ў Ноўгарадзе. У Смаленску ў канцы 80-х гадоў XII ст., безумоўна, пад кіраўніцтвам полацкага дойліда, пабудавана царква архангела Міхаіла, якая амаль цалкам паўтарыла план царквы на дзядзінцы ў Полацку.

Такім чынам, ва ўтварэнні новага мастацкага напрамку ў старажытнарускай архітэктуры полацкае дойлідства адыграла адну з вядучых роляў — пачынаючы ад першых крокаў — Спаскай царквы і да смаленскай царквы архангела Міхаіла. Але, стварыўшы базу для бліскучага росквіту архітэктуры Смаленска, само полацкае дойлідства стала паступова занепадаць.

Эканамічнае і палітычнае аслабленне Полацкай зямлі, звязанае з феадальнымі міжусобіцамі і шматлікімі войнамі, прывяло да таго, што манументальнае будаўніцтва к канцу XII ст. тут амаль поўнасцю спынілася.

Другая архітэктурная школа, якая склалася на тэрыторыі Беларусі ў XII ст.,— гродзенская. Яна больш лакальная, чым полацкая, і зрабіла меншы ўплыў на агульны працэс развіцця старажытнарускай архітэктуры. Гродзенская школа прадстаўлена невялікай колькасцю манументальных збудаванняў і абмежавана тэрыторыяй Гродна і суседняга Ваўкавыска. Тым не менш гродзенская архітэктурная школа — самастойная і надзвычай своеасаблівая з'ява, а спадчына яе вызначаецца высокімі архітэктурнымі і мастацкімі якасцямі.

Адзіны помнік гродзенскай архітэктуры XII ст., які часткова захаваўся да нашага часу,— царква Барыса і Глеба на Каложы, на ўскраіне старажытнага Гродна. Яшчэ ў першай палове XIX ст. яна была амаль цэлай, хоць ужо не мела старажытных скляпенняў. У 1853 г., калі падмыты Нёманам бераг абваліўся, разбурылася ўся паўднёвая і частка за-

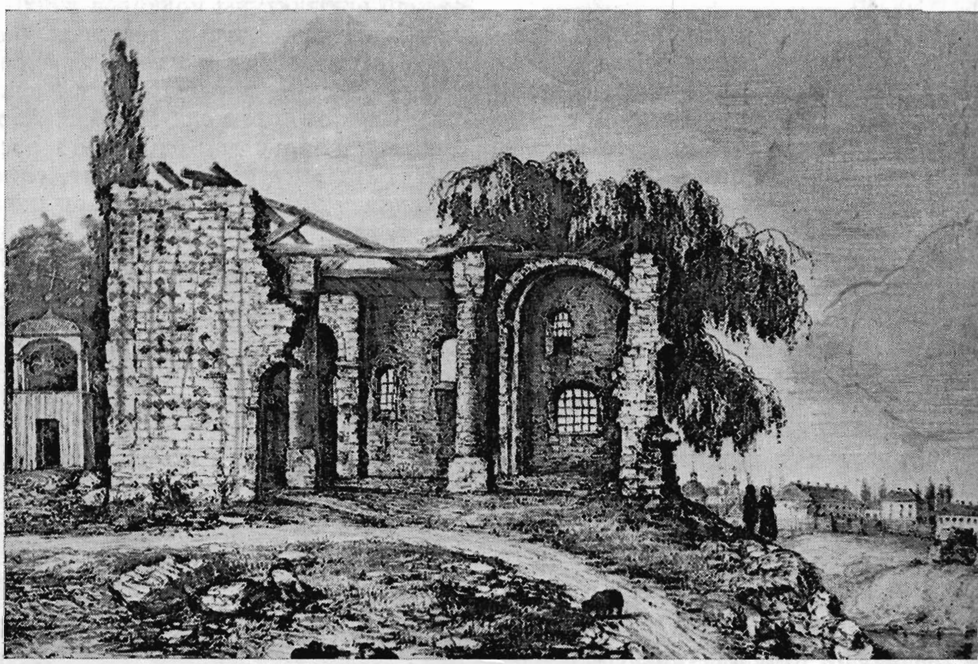
ходняй сцяны храма, некалькі пазней абвалілася і паўднёвая апсіда. Ад старажытнага храма захавалася, такім чынам, толькі яго паўночная частка.

Барысаглебская царква ў Гродна—шасціслуповы трохапсідны храм. Яго круглыя слупы — рэдкая з'ява ў старажытнарускім дойлідстве. На значнай вышыні, ля асновы скляпенняў, гэтыя слупы мелі звычайную крыжовую ў плане форму, а заходнія два слупы, некалькі большага дыяметра, магчыма, былі круглымі толькі па невялікую вышыню.

У царкве былі хоры, якія, відаць, займалі не толькі заходнюю частку будынка, але ішлі таксама ў выглядзе вузкіх галерэй уздоўж паўночнай і паўднёвай сцен да апсід. Вялі па гэтыя галерэі лесвіцы, што пачыналіся ў міжапсідных сценках і ішлі далей каля сцен бакавых апсід. Магчыма, галоўная лесвіца знаходзілася ў паўднёва-заходняй частцы храма.

Знешнія лапаткі храма маюць складаную прафіліроўку. Да двух прамавугольных уступаў тут прылягае трэці са скругленымі краямі, які нагадвае плоскую паўкалону. Вуглавыя лапаткі будынка таксама плоскія. Яны абапіраюцца на невысокі ступеньчаты цагляны цокаль.

23. Царква Барыса і Глеба ў Гродна. XII ст. Літаграфія з малюнка Н. Орды (XIX ст.)

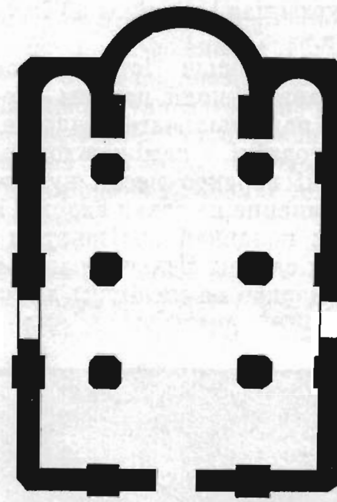


У інтэр'еры ніжнія часткі сцен і лапатак расчлянёны вузкімі нішамі. Падлога была пакрыта паліванымі пліткамі. Фрэскавы жывапіс, верагодна, меўся толькі ў алтарнай частцы, а сцены асноўнага памяшкання заставаліся неразмаляванымі. Адна з асаблівасцей царквы — надзвычай вялікая колькасць у верхніх частках сцен керамічных пасудзін — галаснікоў.

Сцены царквы складзены з пліпфы ў тэхніцы раўнаслойнай муроўкі.

Гэта тэхніка дапоўнена цікавым дэкаратыўным прыёмам. Сцены інкруставаны вялікімі каляровымі камянямі з шліфаванай знешняй паверхняй і паліванымі рознакаляровымі керамічнымі пліткамі. У ніжнія часткі сцен умураваны вялікія камяні, а верхнія аздоблены меншымі камянямі і складзенымі з квадратных і фігурных плітак крыжамі разнастайнай формы. У выніку фасады царквы мелі вельмі яркі і ўрачысты выгляд.

Другое, не менш цікавае збудаванне — так званая Ніжняя царква на тэрыторыі гродзенскага дзядзінца. Руіны гэтага храма выяўлены пры археалагічных раскопках. Сцены захаваліся на даволі значную вышыню, месцамі больш як на 3 м. Гэта шасціслуповая царква з адной вялікай выступаючай апсідай. Бакавыя паўкружжы апсіды схаваны ў тоўшчы ўсходняй сцяны. Лапаткі храма плоскія. Знешнія вуглы будынка лапа-



24. Царква Барыса і Глеба ў Гродна. XII ст. План

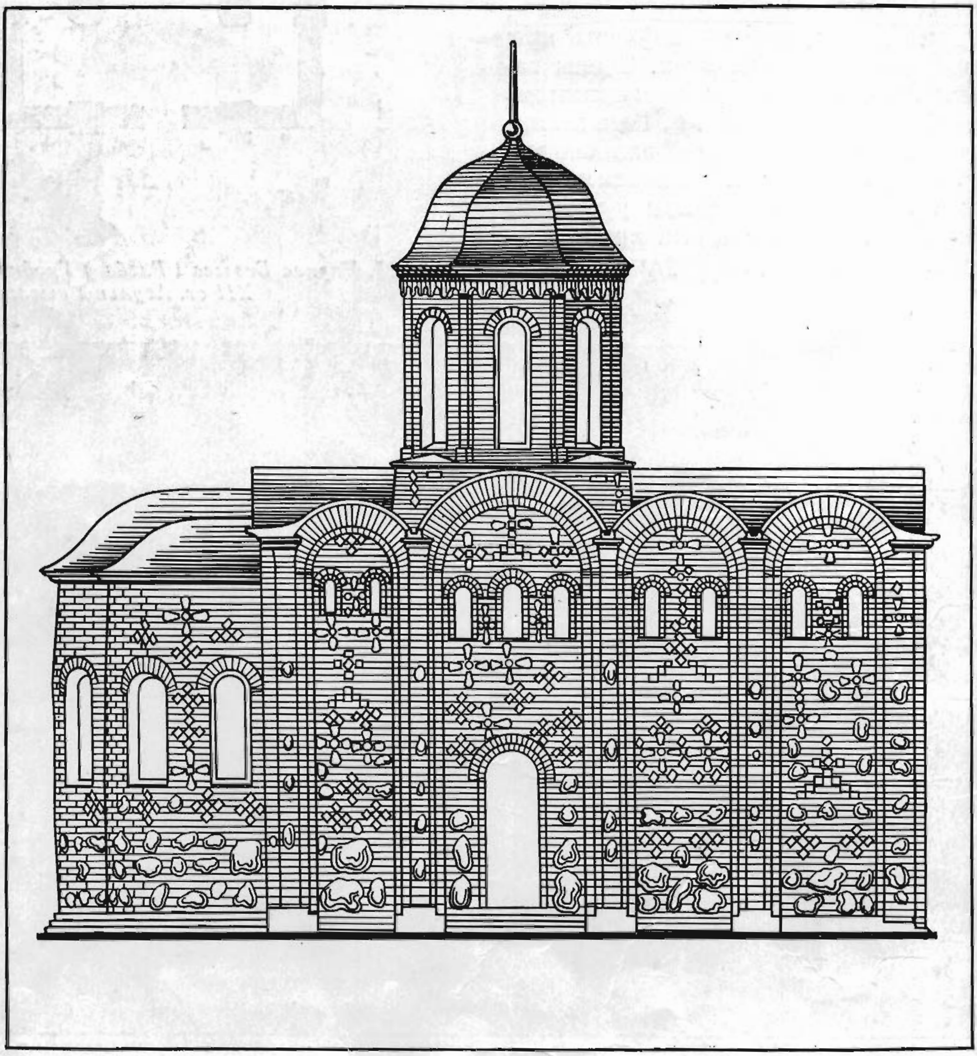
25. Царква Барыса і Глеба ў Гродна. XII ст. Агульны выгляд

так не мелі. Слупы — квадратныя, са скошанымі вугламі. Скошаныя вуглы мае і асноўны аб'ём самога храма.

Найбольш істотная асаблівасць плана Ніжняй царквы — размяшчэнне падкупальнага квадрата не паміж усходнімі, а паміж заходнімі слупамі. Такі перанос месца купала на адно чляненне на захад вядомы і ў пабудовах полацкай архітэктуры — у Вялікім саборы Бельчыцкага манастыра і ў царкве на полацкім дзядзінцы. Перамяшчэнне падкупальнага квадрата звязана з імкненнем дойліда надаць аб'ёму храма цэнтрычнасць пры вежападобна ўзнятым барабане купала. Магчыма, падобную кампазіцыю некалі мела і гродзенская Ніжняя царква.

У заходняй частцы храма знаходзіліся хоры, аб чым сведчаць рэшткі круглай вінтавой лесвіцы, убудава-

26. Царква Барыса і Глеба ў Гродна. XII ст. Рэканструкцыя



най у паўднёва-заходні вугал. Сцены гэтай, як і Барысаглебскай царквы на Каложы, складзены з плінфы ў тэхніцы раўнаслойнай муроўкі з выкарыстаннем каляровых камянёў, знешняя паверхня якіх была адшліфавана. Знойдзеныя шматлікія блокі кладкі сведчаць таксама аб выкарыстанні для дэкаратыўнага афармлення сцен паліваных керамічных плітак і глазураваных талерак. Падлога храма была зроблена з паліваных плітак, якія ў падкупальным квадраце ўтваралі складаны дывановы малюнак. Вялікая колькасць знойдзеных пры раскопках рэштак галаснікоў дае падставы меркаваць, што яны выкарыстоўваліся ў муроўцы сцен і, магчыма, скляпенняў. Храм, відаць, не быў размаляваны.

Да гродзенскай архітэктурнай школы належыць і царква ў Ваўкавыску, рэшткі якой выяўлены пры археалагічных раскопках. Даследаванні паказалі, што будаўніцтва яе не было завершана: пасля закладкі падмурка (у сярэдзіне XII ст.) будаўнічыя работы спыніліся. Тэрыторыя, раскапаная вакол царквы, уяўляе старажытную будаўнічую пляцоўку. Тут знойдзены штабелі нявыкарыстанай плінфы, яма для падрыхтоўкі вапны, вялікія камяні з шліфаванай паверхняй, прызначаныя для аздаблення цагляных сцен. Мяркуючы па фармату цэглы і наяўнасці дэкаратыўных камянёў, ваўкавыская царква павінна была мець шмат агульных рыс з Ніжняй царквой у Гродна. Меркавалася ўзвесці шасціслуповы храм з ссунутым да захаду падкупальным квадратам і адной вялікай паўкруглай апсідай. Ваўкавыская царква большая па памерах за гродзенскую дзякуючы павялічанаму падкупальнаму квадрату. Шырыня ўсходняга і заходняга чляненняў гэтых храмаў аднолькавая. У адрозненне ад гродзенскай у ваўкавыскай царкве лесвіца на хоры размешчана ў спецыяльнай вежы, якая прылягае да паўднёва-заходняга вугла храма, а слупы ў плане не квадратныя, а крыжовыя.

Гродзенская архітэктурная школа прадстаўлена і яшчэ адным збудаваннем — церамам-палацам, размешчаным на краі паўднёвага схілу гродзенскага дзядзінца. Ад збудавання на вышыню да 2 м захаваліся толькі яго паўночная сцяна і кавалкі ўсходняй і заходняй сцен. Паўднёвая частка разбурана яшчэ пры будаўніцтве абарончай сістэмы замка Вітаўта ў XIV ст. Даўжыня падоўжнай сцяны перавышае 10 м, шырыня збудавання невядома. Церам складаўся з двух памяшканняў: асноўнага і дадатковага, меншага за першае, якое прылягала да яго з усходу. У сярэдзіне паўночнай сцяны размяшчаўся ўваход, а ўнутры асноўнага памяшкання меліся высокія нішы з паўцыркульнымі завяршэннямі. Такая ж ніша знаходзілася і ў заходняй сцяне. Меншае памяшканне мела асобны ўваход з поўдня.

27. Царква Барыса і Глеба ў Гродна. XII ст. Фрагмент муроўкі з керамічнымі ўстаўкамі

Мяркуючы па знойдзеных пры раскопках матэрыялах, будынак быў багата аздоблены керамічнымі паліванымі пліткамі і меў пакрыццё з свін-

цовых лістоў. Муроўка церама зроблена з плінфы ў раўнаслойнай тэхніцы. Фасады былі аздоблены радамі ўмураваных у сцяну рознакаляровых, амаль неапрацаваных камянёў.

Рэшткі яшчэ адной пабудовы знойдзены ў заходняй частцы гродзенскага дзядзінца, на самым мысе Замкавай гары. Магчыма, гэта была вуглавая цагляная вежа гродзенскай цытадэлі.

Датаванне помнікаў дойлідства гродзенскай архітэктурнай школы пакуль што можа быць толькі прыблізным. Верагодна, што найбольш ранніяя Ніжняя царква ў Гродна і царква ў Ваўкавыску, якія будаваліся, як відаць, яшчэ ў першай палове ці сярэдзіне XII ст. Магчыма, у хуткім часе пасля іх быў узведзены палац. Самая позняя Барысаглебская царква, якая датуецца канцом XII ст.

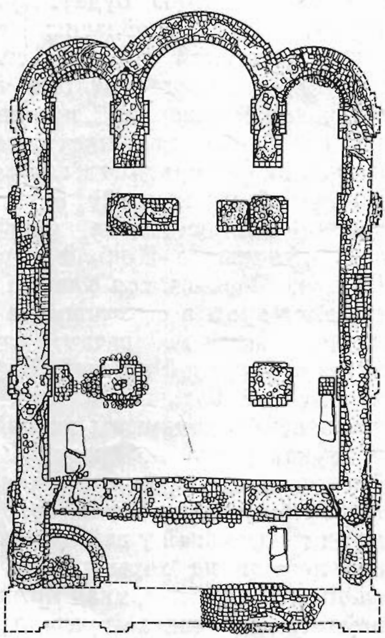
Складаным і недастаткова вырашаным застаецца пакуль што пытанне і аб гістарычных сувязях і паходжанні гродзенскай архітэктурнай школы. Тэхніка раўнаслойнай муроўкі сведчыць, што будаўніча-тэхнічныя традыцыі гродзенскай архітэктуры звязаны не з полацкім, а з кіеўскім дойлідствам. Магчыма, яны праніклі сюды праз Валынь, з якой Гродна мела цесныя сувязі. Аднак у самой Валыні манументальнае будаўніцтва пачалося толькі ў сярэдзіне XII ст., і натуральна, што нават найбольш раннія помнікі гродзенскай архітэктуры трэба адносіць да перыяду не раней 60—70-х гадоў XII ст. Храналагічны дыяпазон развіцця гродзенскай архітэктурнай школы ў такім выпадку будзе абмяжоўвацца 60—90-мі гадамі XII ст.

Разам з тым трэба адзначыць, што складванне архітэктурнай школы Гродна немагчыма вытлумачыць толькі пераймапнем кіева-валынскіх традыцый, паколькі многія архітэктурныя формы (наяўнасць толькі адной апсіды, перанос падкупальнага квадрата на адно чляненне на захад) і тэхнічныя прыёмы знаходзяць свае аналагі не ў архітэктуры Валыні, а ў полацкім дойлідстве.

У цэлым жа для гродзенскага дойлідства XII ст. не знаходзіцца блізкіх аналагаў у архітэктуры іншых зямель тых часоў. Таму незалежна ад таго, як у далейшым будзе вырашана пытанне вытокаў і паходжання гродзенскай архітэктурнай школы, можна канстатаваць, што тут у XII ст. існавала свая самастойная своеасаблівая архітэктурная школа.

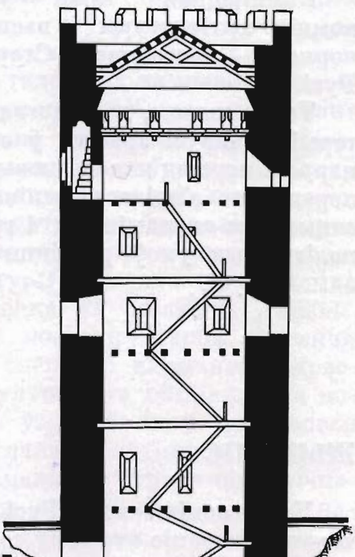
На тэрыторыі Беларусі вядома яшчэ адно збудаванне — царква ў Тураве, прыналежнасць якой да пэўнай школы пакуль што не высветлена. Рэшткі яе, выяўленыя пры раскопках на тураўскім гарадзішчы, даюць падставу меркаваць, што гэта быў даволі ёмкі шасціслуповы трохапсідны

28. Царква ў Тураве. XII ст. План



храм, заходняя частка якога вылучана папярочнай сценкай у самастойны нартэкс. Храм меў хоры, куды вяла лесвіца, размешчаная ў паўночна-заходнім вуглу збудавання і абмежаваная тонкай сценкай у форме чвэрці акружнасці ў плане. Сцены былі падзелены лапаткамі ў адпаведнасці з

29. Вежа ў Камянцы. XIII ст. Рэканструкцыя



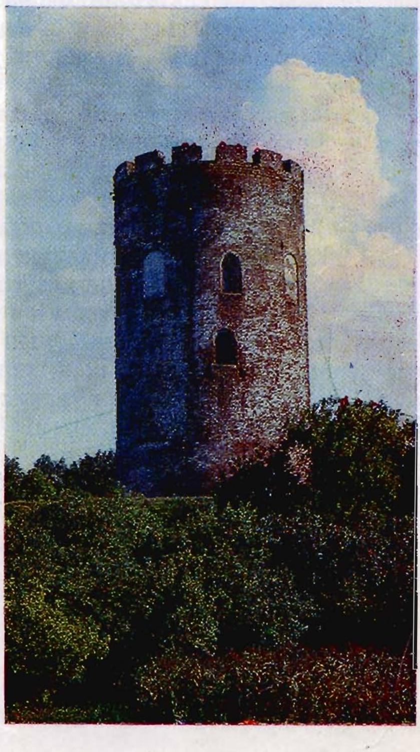
размяшчэннем слупоў. У інтэр'еры храма лапаткі мелі профіль з адным простым уступам, на вонкавых сценах — з больш складаным двухуступчатым профілем, дзе крайні ўступ меў акругленыя краі. Царква збудавана з плінфы ў тэхніцы раўнаслойнай муроўкі на растворы з дамешкай цамянкі. Падлога была пакрыта паліванымі керамічнымі пліткамі. Фрэскавага роспісу царква не мела. Архітэктурныя формы і будаўнічая тэхніка дазваляюць датаваць гэта збудаванне сярэдзінай або другой паловай XII ст.

У сучасны момант апрача гэтай царквы ў Тураве на тэрыторыі старажытнай Тураўскай зямлі невядомы іншыя збудаванні манументальнага дойлідства XI—XIII стст.

У XIII ст. умовы для манументальнага будаўніцтва на тэрыторыі Беларусі істотна змяніліся. У сувязі з драбленнем Полацкай зямлі на ўдзелы і палітычным аслабленнем самога Полацка тут практычна прыпыняецца манументальнае культавае будаўніцтва. Пачынаюць пераважаць абарончыя збудаванні тыпу веж-данжонаў, што звязана з узмацненнем ваеннай пагрозы з боку крыжакоў і татар.

Дзве такія вежы былі ў Полацку. Знойдзены рэшткі мураванай вежы ў Тураве. У другой палове XIII ст.

30. Вежа ў Камянцы. XIII ст. Агульны выгляд



чатырохгранную ў плане вежу з вялікіх камянёў (12×12 м) пабудавалі ў Навагрудскім замку. Яна размяшчалася з поўначы, каля ўваходу ў замак.

Іпацьеўскі летапіс (1277) паведамляе аб вежы ў Гродна: «Столп бе бо камен высок стоя пред вороты города» [28]. Гэты «столп» захоўваўся яшчэ ў XVI ст., увайшоў у склад знешніх умацаванняў Старога замка і адлюстраваны на гравюры 1568 г. Ён меў выгляд цыліндрычнага высокага будынка, увенчанага зубцамі і востраканечным дахам. Тут было не менш за 4 абарончыя ярусы, у ніжняй частцы вежа ўмацоўвалася контрфорсамі. Вежа памерамі ў плане 5,9×6,3 м была ўзведзена на замчышчы старажытнага Бярэсця. У 1831 г. пры будаўніцтве Брэсцкай крэпасці яна была разабрана.

Будаўніцтва веж-данжонаў мела важнае стратэгічнае значэнне і адлюстроўвала змены ў фартыфікацыйнай тэхніцы таго часу, калі тактыка пасіўнай аблогі саступіла месца тактыцы актыўнага штурму з выкарыстаннем парокаў — каменямётных машын.

Вежа ў Камянцы — адзіная з гэтых пабудоў, якая захавалася да нашых дзён. Круглая па форме, яна мае знешні дыяметр 13,5 м, таўшчыню сцен — 2,5 м. Агульная вышыня вежы каля 30 м. Унутры яна падзелена на 5 ярусаў перакрыццямі на драўляных бэльках. Над верхнім ярусам існавала скляпенне, якое мела масіўныя рэбры-нервюры на фігурных кранштэйнах. Верхняя пляцоўка вежы абгароджана прамавугольнымі зубцамі.

Камянецкая вежа цалкам пабудавана з брусковай цэглы, якая ў той час ужывалася на Валыні. Паколькі прызначэнне збудавання выключна ваеннае, яно амаль пазбаўлена дэкаратыўных элементаў. Толькі паясок у аснове зубцоў, чаргаванне вялікіх спічастых вокнаў з плоскімі нішамі, а таксама архівольта аркі над праёмам 4-га яруса надаюць пабудове пэўную дэкаратыўнасць. Першапачаткова вежа мела натуральны колер чырвонай цэглы, а дэкаратыўныя нішы 5-га яруса былі, верагодна, атынкаваны і пабелены.

Камянецкая вежа — унікальны помнік архітэктуры і ваенна-інжынернага мастацтва Старажытнай Русі.

Такім чынам, дойлідства на тэрыторыі Беларусі зрабіла ў старажытнарускі перыяд якасна новы крок наперад, што з'явілася вынікам новых сацыяльна-эканамічных і грамадска-палітычных умоў развіцця заходніх зямель Русі.

ЖЫВАПІС

На заходніх землях Русі манументальны жывапіс атрымаў самабытнае развіццё, спалучыўшы народныя традыцыі і лепшыя візантыйскія ўзоры. На тэрыторыі сучаснай Беларусі самымі старажытнымі творамі гэтага мастацтва з'яўляюцца фрэскавыя роспісы полацкіх храмаў: Сафійскага сабора (XI ст.), Бельчыцкага і Спаса-Ефрасіннеўскага манастыроў (першая палова XII ст.).

Вялікую цікавасць уяўляюць фрэскі Сафійскага сабора, якія, на жаль, захаваліся толькі фрагментарна, бо сабор некалькі разоў перабудоўваўся, а ў сярэдзіне XVIII ст. (1750) амаль цалкам перайначаны ў стылі сталага барока. Пашкоджаны фрэскі і ў час рамонту 1910—1914 гг. Ад першапачатковай пабудовы засталіся толькі тры ўсходнія апсіды, склеп і фрагменты ўнутра-

---

[28] Полн. собр. рус. летописей.— М., 1962, т. 2, с. 87.

ных слупоў [29]. На гэтых частках і захаваўся старажытны сценапіс XI ст. Але ён зараз знаходзіцца пад тоўстым пластом тынкоўкі і пабелкі, расчышчаны пакуль што невялікія фрагменты ў розных месцах старажытных сцен (па апсідзе і слупах). Гэтыя скупыя фрагменты не даюць магчымасці дакладна вызначыць стылістычныя асаблівасці, але з некаторай верагоднасцю можна меркаваць аб іх мастацкай вартасці, аб размяшчэнні некаторых кампазіцый у алтары. У паўкружжы апсіды (на ўзроўні аконных праёмаў) размешчана адна з галоўных кампазіцый алтара «Еўхарыстыя». У сучасны момант расчышчаны фрагмент адной фігуры апостала (на паўднёва-ўсходняй частцы сцяны ад акна), якая павернута да цэнтра апсіды, дзе павінен быць Хрыстос з прычасцем. Захаванасць фігуры апостала кепская, але прачытваецца па малюнку галавы, плячэй і постаці. Фарбы адзення няяркія, сцёртыя: карычнева-чырвоныя, прыглушанага цёмна-сіняга колеру. На ўзроўні акон захавалася шырокая паласа расліннага арнаменту. Арыгінальная будова сімвалічнага матыву: вялікія завіткі, якія нагадваюць трыліснік, заключаны ў трохвугольнікі пачаргова то з белым, то з цёмна-чырвоным фонам. Ніжэй, магчыма, знаходзіўся святыцельскі чын. Панелі сцен аздабляла паласа так званага струменістага арнаменту, які імітаваў мармуровую абліцоўку. На рэштках нефавых слупоў захаваліся фрагменты расліннага арнаменту ў выглядзе бегунка, паабапал якога хвалепадобныя сцяблы стылізаваных лісцяў вінаграду. У агульнай гаме арнаменту пераважалі карычнева-чырвоны, блакітны, зеленавата-шэры і залаціста-вохрысты колеры.

Аб першапачатковай палітры фрэскавага роспісу Сафійскага сабора можна меркаваць па фрагментах, якія зараз знаходзяцца ў Гісторыка-археалагічным запаведніку Сафійскага сабора ў Полацку [30]. Намі прааналізавана звыш 50 такіх узораў. Выяўлена выключна багатая, разнастайная і прыгожая колеравая гама з пераходамі ад ізумрудна-зялёных да прыглушаных цёмна-зялёных таноў, ад яркай кінавары да пурпурова-ружовых, ад ярка-аранжавых інтэнсіўных да цёмна-карычневых з аліўкавым адценнем.

Жывапіс полацкага Сафійскага сабора нагадвае аб сувязі з кіеўскай мастацкай традыцыяй [31]. Разам з тым арыгінальны матыў арнаменту на прасценках акон галоўнай апсіды і размяшчэнне схемы роспісу не характэрны для кіеўскай Сафіі.

З аслабленнем Кіеўскай дзяржавы ў XII ст. у эканамічных і культурных адносінах сталі вылучацца цэнтры асобных феадальных зямель і княстваў, сярод якіх — Полацк і Смаленск. Тут фарміраваліся самабытныя архітэктурна-мастацкія школы. Разам з ростам будаўніцтва развіваўся і фрэскавы жывапіс. Амаль усе полацкія храмы таго часу ўпрыгожаны роспісамі. Значных поспехаў майстры сценапісу дасягнулі ў 20—30-я гады XII ст., калі будаваліся і распісваліся бельчыцкія храмы Барысаглебскага манастыра [32]. Вядома наяўнасць старажытных роспісаў у трох бельчыцкіх храмах — Вялікім саборы, Пятніцкай і Барысаглебскай

[29] Булкин В. А. Архитектурно-археологические работы в Полоцком Софийском соборе.— Археол. открытия 1975 г. М., 1976, с. 416—417.

[30] Знойдзены пры раскопках, якія праводзіліся ў 1967 г. археолагам М. К. Каргерам (Ленінград).

[31] Шероцкий К. В. Софийский собор в Полоцке.— Зап. отд. рус. и слав. археологии имп. Русского археол. о-ва. Пг., 1915, с. 90.

[32] Воронин Н. Н. Бельчицкие руины.— Архит. наследство, 1956, вып. 6, с. 3—20.

цэрквах. Сабор, як сведчаць архіўныя і літаратурныя крыніцы, быў разбураны ў XVI—XVII стст., і таму пра яго фрэскі вядома вельмі мала. Фрэскі Пятніцкай і Барысаглебскай цэркваў, якія ў фрагментах захоўваліся да канца 20-х гадоў XX ст., даследаваны больш дасканала.

Падлога ў алтары Вялікага сабора была ўпрыгожана глазураванымі пліткамі: жоўта-зялёнымі, зялёнымі, цёмна-зялёнымі. Такія ж пліткі знойдзены на полацкім Верхнім замку. Панелі сцен сабора ўпрыгожвалі хвалепадобныя лініі рознай шырыні сурыкавага, блакітнага і зялёнага колеру, якія імітавалі мармуровую абліцоўку. Вышэй размяшчаўся складаны геаметрычны арнамент са шматлікімі варыянтамі завіткоў, а таксама раслінны — круглыя зялёныя лісты паабапал хвалепадобнага сцябла на белым фоне, на вушаках — віты геаметрычны арнамент. Падобныя матывы мармуроўкі і раслінна-геаметрычнага арнаменту шырока вядомы ў старажытнарускім жывапісу і дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. У той жа час круглыя зялёныя лісты паабапал хвалепадобнага сцябла — характэрны матыў балканскіх роспісаў, у прыватнасці ў храмах, якія знаходзяцца на тэрыторыі сучаснай Балгарыі.

Вельмі цікавыя фрэскі Пятніцкай царквы [33]. У верхняй частцы сцен і, верагодна, на скляпеннях размяшчаліся вялікія кампазіцыі: на паўночнай — «Стрэчанне» і «Распяцце», на паўднёвай — «Аплакванне» і яшчэ адзін сюжэт, які застаўся невядомым. Сярэдні ярус займалі адзіночныя постаці святых, якія чаргаваліся з шматфігурнымі кампазіцыямі. Ніжні (трэці) змяшчаў, відаць, пагрудныя выявы святых у медальёнах. Па самаму нізу ішла дэкаратыўная панель. На заходнім баку перадалтарнай сцяны знаходзіліся выявы князёў-пакутнікаў Барыса і Глеба. На ўнутраных баках цэнтральнай аркі, якая вяла ў алтар (уверсе), таксама змяшчаліся выявы двух святых, на левым вушаку на цёмна-сінім фоне — Мікола.

Найбольшую цікавасць уяўляла кампазіцыя «Стрэчанне». Тут паказаны момант, калі Марыя перадае Хрыста старцу Сімяону. Хрыстос благаслаўляе непакрытыя рукі Сімяона. Асноўную ўвагу мастак засяроджвае на выяве Марыі з дзіцем. Стройная, прапарцыянальная постаць, правільныя тонкія рысы твару — усё гэта, відаць, навеяна візантыйскімі ўзорамі.

Візантыйскія жывапісныя вобразы ўгадваюцца таксама ў аснове кампазіцыі «Распяцце». Увесь драматызм сюжэта заключаны ў паніклай постаці Хрыста. Бязмежнасць гора выказвае таксама выгляд маці боскай і Іаана Багаслова. Псіхалагізм вобразаў, высокае майстэрства выканання характэрны для шматфігурных кампазіцый Пятніцкай царквы. Іканаграфія кампазіцыі «Стрэчанне» (Сімяон з непакрытымі рукамі), эмацыянальная напоўненасць групы «Распяцце» ўказваюць на магчымую сувязь з балканскімі ўзорамі.

Постаці св. Міколы і невядомага святога больш статычныя. Фон цёмна-сіні. Адзенне Міколы цёмна-зялёных тонаў. Контур твару і постаці зроблены сурыкам. Контур асабліва прыкметны ў выявах князёў-пакутнікаў Барыса і Глеба, якія вынесены на самае бачнае месца ў храме. Іканаграфія ў асноўных рысах традыцыйная для старажытнарускага мастацтва: у правай руцэ крыж, левая прыўзнята і далонню павернута да гледача. Барыс і Глеб намаляваны ў княжацкім адзенні. Плашчы ўпрыгожваў кольцападобны арнамент.

Архітэктура храма абумовіла сістэму роспісу. Евангельскі расказ пачынаўся ад уваходу (на паўночнай

---

33 Шчакаціхін М. М. Фрэскі Полацкага Барысаглебскага манастыра.— Наш край, 1925, № 1, с. 18—27.

сцяне) і працягваўся злева направа. Апсіда з'яўлялася кульмінацыйным пунктам, дзе ў цэнтры, магчыма, быў паказаны Хрыстос на троне, а Глеб і Барыс перад ім. Аналагічная кампазіцыя вядома ў смаленскім храме на Пратоцы (рубеж XII—XIII стст.).

Характэрная рыса шматфігурных сцэн — эмацыянальная выразнасць і пластычнасць постацей, дынаміка жэстаў і рухаў, у той час як адзіночныя фігуры намаляваны ў франтальных статычных позах. Жывапіс у асноўным вытрыманы ў характэрным для старажытнарускага сценапісу каларыце: спалучэнне зялёнага, чырвонага і белага колеру.

Пятніцкая царква мела фрэскавую размалёўку і знадворку на сценах.

Аб роспісе Барысаглебскай царквы можна меркаваць толькі па асобных фігурах святых і арнаментальных матывах. Традыцыйныя вобразы, блізкія да медальёнаў «святых жон» кіеўскай Сафіі, змяшчаліся на ўсходняй частцы паўднёвай сцяны. Паясныя выявы былі акаймаваны палосамі сурыкавага і зялёнага колеру.

На паўночнай сцяне мелася некалькі адзіночных франтальных выяў святых у рост. Цікавыя старац з кнігай і пакутніца на цёмна-зялёным фоне. Па сваёй іканаграфіі выявы святых Барысаглебскай царквы ўзыходзяць да кіеўскай мастацкай традыцыі, у прыватнасці да традыцыйнага тыпу святых кіеўскай Сафіі.

Адзін з матываў шматлікіх арнаментаў, які часта паўтараўся,— варыяцыя завіткоў з сэрцападобнай фігурай у аснове. Малюнак арнаменту выконваўся па беламу фону часцей за ўсё сурыкам, прамежкі часта запаўняліся фарбай: чырвона-карычневай, жоўтай, зялёнай, блакітнай. Адно з акон, напрыклад, упрыгожвалі віты арнамент зялёнага колеру, утвораны з ліній, пераплеценых паміж сабой, і мудрагелістых завіткоў, размежаваных трохвугольнікамі. Другое акно было аздоблена арнаментам, абмежаваным з абодвух бакоў шырокімі палосамі цёмна-чырвонага колеру.

Зялёны фон сустракаецца і ў старажытнарускіх роспісах, праўда, параўнальна рэдка: у фрэсках кіеўскай Сафіі ў арнаменце і пагрудных выявах, а некалькі пазней у кіеўскай Кірылаўскай і стараладажскай Георгіеўскай цэрквах.

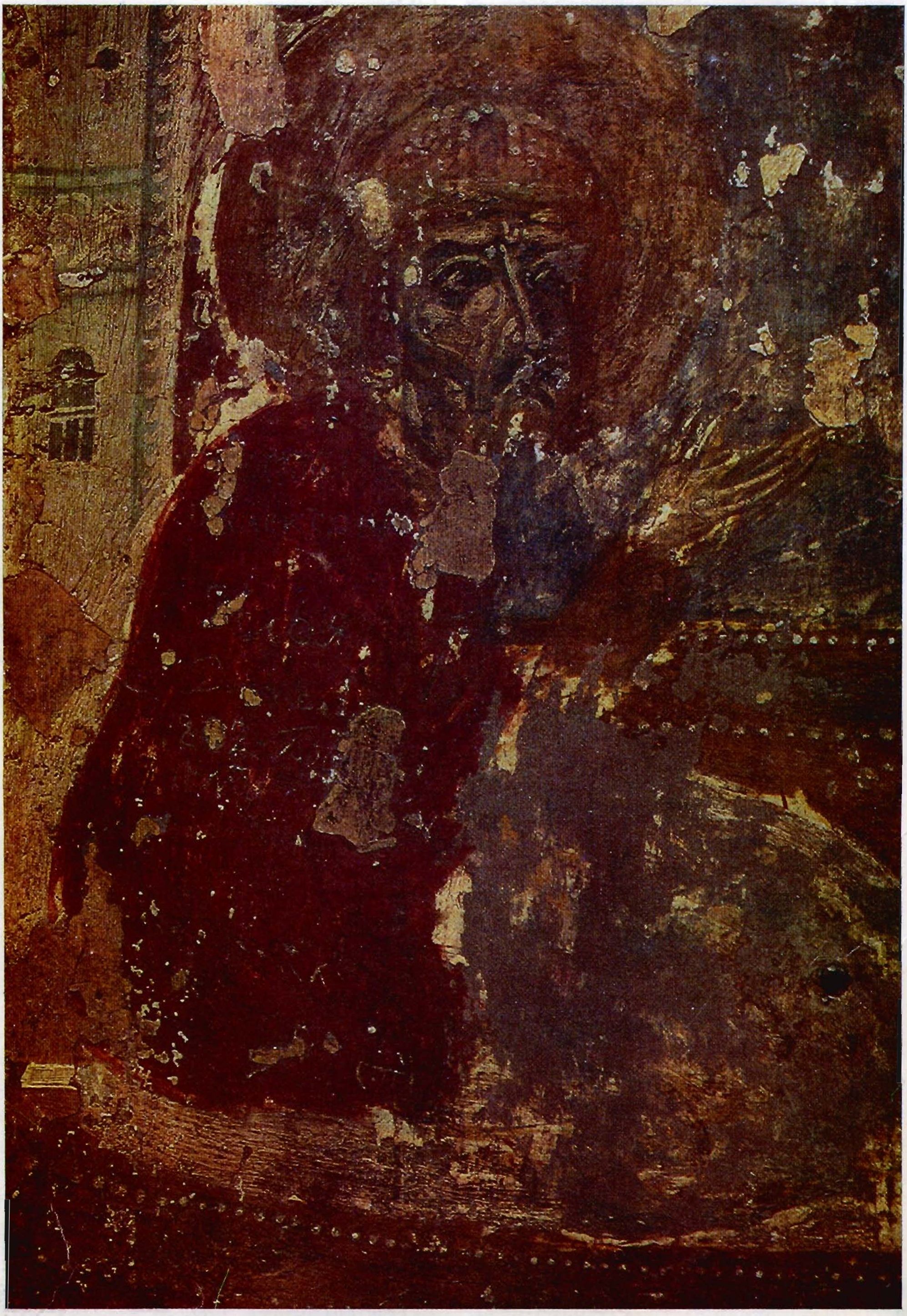
Жывапіс Пятніцкай і Барысаглебскай цэркваў мае аналагі таксама з фрэскамі царквы св. Міхаіла ў г. Асцёр каля Чарнігава. Падабенства наглядаецца ў падмалёўцы, трактоўцы складак адзення, матывах арнаменту. Наяўнасць зялёнага фону сведчыць зноў-такі аб знаёмстве з жывапісам Балгарыі, для якога белы, чырвоны і зялёны фоны былі тыповай з'явай.

Вялікую гістарычную і мастацкую каштоўнасць уяўляюць фрэскавыя роспісы храмаў Ефрасіннеўскага манастыра — Спаса-Праабражэнскага сабора і храма-магільні, выяўленыя ў час раскопак 1961—1964 гг.[34] Будаўніцтва магільні датуецца пачаткам XII ст. Храм меў багаты ўнутраны дэкор. Падлога была аздоблена мазаічнымі і маёлікавымі пліткамі, сцены цэнтральнага аб'ёму і галерэй распісаны фрэскамі, ад якіх захавалася некалькі фрагментаў, у асноўным выявы галоў святых. Пры безумоўным адзінстве стылю выразна выступаюць тры манеры жывапісу: аб'ём выяўляецца выключна колерам (твар маладой жанчыны), падкрэсліваецца даволі шырокай выразнай лініяй контуру (галава юнака), жывапісная мадэліроўка цэлага спалучаецца з плоскаснай графічнасцю дэталей (таксама галовы юнакоў). Першыя дзве ў асноўным блізкія да стылю кіеўскіх жывапісцаў пачатку

---

[34] Каргер М. К. Храм-усыпальница в Евфросиньевском монастыре в Полоцке.— Сов. археология, 1977, № 1, с. 240—247.

31. Фрагмент фрэскі «Пакаянне Давыда» царквы Спаса ў Полацку. Сярэдзіна XII ст.



XII ст. Святло, блікі і цені ствараюць пэўную ілюзію аб'ёму. Твары выяўлены колерам, дзе пераважаюць спектральныя таны: зялёныя цені, разбеленыя вохры, чырвоныя адценні. У авалах твараў не падкрэсліваецца выцягнутасць. Лініі, што акрэсліваюць бровы, нос і губы, простыя і выразныя. Гладкая паверхня лба і шчок высветлена.

Цікавасць выклікае фарміраванне арыгінальнай (трэцяй) манеры, калі жывапісная рэльефнасць цэлага спалучаецца з плоскаснай графічнасцю дэталей. Паказальны ў гэтых адносінах малюнак вачэй, якія выкананы ўмоўна, трыма рысамі: чаўначок з разрывам каля пераносіцы і павялічаным зрэнкам. Такім чынам падкрэслена самае характэрнае: экспрэсія вобраза і эмацыянальны стан. З дапамогай варыяцыі ліній і колеру створан самабытны жывапіс з яскравай індывідуалізацыяй і выразнасцю вобразаў.

Асаблівасці фрэскавых роспісаў Полацка другой паловы XI — пачатку XII ст. звязаны з агульнай эвалюцыяй старажытнарускага манументальнага жывапісу. Фрагментарнасць фрэсак, якія захаваліся, яшчэ не дазваляе гаварыць аб лакальных асаблівасцях жывапісу ў поўным аб'ёме. Час утварэння мясцовых школ тады яшчэ не надышоў. Гэта быў першы этап, калі адлюстроўваліся толькі некаторыя асаблівасці. Яны яшчэ не вызначалі ў роспісах таго галоўнага, што гаварыла б аб мясцовай традыцыі. Розначыся некаторымі дэталямі ў іканаграфіі і манеры пісьма, роспіс у асноўных рысах заставаўся агульнарускім, які ў сваёй аснове меў візантыйскія вытокі.

Фрэскі Спаса-Праабражэнскай царквы (40—50-я гады XII ст.) раскрыты пакуль што фрагментарна. Асноўная большасць іх захоўваецца пад познімі фарбавымі запісамі. Таму сістэма роспісу не можа быць выяўлена поўнасцю, але на даным этапе ўжо ёсць магчымасць выказаць агульнае меркаванне аб ёй.

Звычайна роспісы ў храмах падзяляліся на некалькі кампазіцыйных частак, якія знаходзіліся ва ўзаемнай сувязі з архітэктурнымі формамі. Складваўся адзіны па думцы і ідэі мастацкі вобраз. Сістэма роспісаў Спаса-Праабражэнскай царквы ў агульных рысах візантыйска-кіеўская. У купале знаходзілася выява благаслаўляючага Спаса з кнігай у левай руцэ, на ветразях — выявы евангелістаў.

У самым версе апсіды (консе) змяшчалася выява маці боскай Аранты. Другі ярус зверху заняты «Святым прычасцем». Постаці апосталаў дадзены ў імклівым руху, што падкрэслена буйнымі складкамі адзення. Ніжэй, над ярусам святцельскага чына, размешчаны арыгінальны для таго часу рэгістр — «Пакланенне ахвяры». На адкрытых фрагментах адлюстраваны сцэны ахвярапрынашэння і пакут невядомых святых. На выступах перадалтарных лапатак размешчаны выявы архідыяканаў у профіль з крыжамі, адзетых у доўгія белыя сціхары. Фігуры скіраваны да цэнтра апсіды. Асаблівую цікавасць уяўляюць дзве вялікія кампазіцыі на лапатках апсіды. Яны, відаць, звязаны з прынашэннем ахвяры Аўраамам. На паўднёвай сцяне сцэна, дзе Аўраам вядзе сына на ахвяру, на паўночнай — ён збіраецца прынесці гэту ахвяру. Аблічча старца перададзена ў характэрнай візантыйскай манеры: аб'ёмна мадэліраваны твар, пасмы барады і вусоў дэталёва апрацаваны і падкрэслены.

Бліжэй да цэнтра апсіды — выявы шасцікрылых серафімаў, служак нябесных. Выкананы яны лёгка, упэўнена. Разам з захаваннем класічных антычных форм выразна праступае спроба падкрэсліць усхваляванасць і ўнутраную напружанасць, ад чаго твары некалькі асіметрычныя. Аб'ёмы мадэліраваны ў светлых вохрыстых танах, бліжэй да жывапіс-

ных традыцый першай паловы XII ст.

Ніжні рэгістр заняты свяціцельскім чынам. Заснавальнік царквы намаляваны франтальна, у рост, правая рука прыўзнята ў блаславенні, у левай — евангелле. Вытанчаная мадэліроўка твару нагадвае візантыйскі почырк жывапісу. У гэтым жа рэгістры, за нішамі дзвярных праёмаў справа і злева знаходзяцца выявы цароў старазапаветных. На паўднёвай сцяне — фрагмент «Пакаяння Давыда». Святы ўкленчаны, павернуты ў тры чвэрці да цэнтра храма, рукі складзены ў малітве. За ім малюнак шматпавярховага будынка з круглымі калонамі і паўкруглымі аркамі акон. Твар Давыда напісаны шырока і ўпэўнена. Мастак лепіць форму спосабам паступовага наслаення вохры з дабаўленнем бяліл і чырвані, пакідаючы ў ценю першапачатковы зеленавата-жоўты колер вахрэння, які дзе-нідзе ўзмацняе зелянінай, а высветленыя месцы — бяліламі. Гэта адна з самых арыгінальных рыс жывапісу Спаскай царквы. Аблічча айцоў Іаана Златавуста і Васіля Вялікага (размешчаны на лапатках апсіды — адпаведна на паўночнай і паўднёвай) апрацаваны больш дэталёва. Старанна выяўлены рысы твару; валасы на галаве, пасмы барады і вусоў прапісаны шырокімі лініямі па цёмна-зялёнай аснове блакітным тонам. Зверху праведзена распрацоўка бяліламі. Ніжэй ішла дэкаратыўная панель. Такім чынам, у галоўнай апсідзе маем увогуле традыцыйную схему з некаторымі адступленнямі ад прынятых норм і своеасаблівымі рысамі.

Ёсць звесткі аб існаванні яруса роспісу ў бакавой апсідзе-ахвярніку. Вышыня 1,5 м, адлегласць ад падлогі каля 1 м. У самым цэнтры знаходзіцца пакаленная выява маці боскай Халкапраційскай, павернутая ў тры чвэрці ў бок алтара. На паўночнай сцяне, над ахвярнай нішай, праглядваецца трохфігурная кампазіцыя — магчыма «Хрыстос з анёламі». Цэнтральная постаць — паясная франтальная, бакавыя павернуты да цэнтральнай і дадзены ў профіль. Жывапіс лёгкі, маляўнічы, твары мадэліраваны колерам. Насупраць, на паўднёвай сцяне ахвярніка (над арачным уваходам у алтар) размешчана вялікая кампазіцыя «Аплакванне». Пабудова кампазіцыі сіметрычная, наўмысна жорсткая. Унізе па гарызанталі намалявана мёртвае цела Хрыста карычневага колеру з ружова-жоўтым вахрэннем. У цэнтры — вузкі высокі шасціканцовы крыж (амаль над жыватом Хрыста). Злева, каля галавы Хрыста, бачны жаночыя фігуры святых у ізумрудна-зялёных, чырвона-карычневых танах. З правага боку, каля ног, постаці святых у зялёным і чырвоным адзенні, з вохрыстымі німбамі вакол галоў, схіленых да Хрыста. Агульны каларыт прыглушаны, фарбы моцна пацёртыя. Вопісы складак адзення наўмысна ўмоўныя, графічныя.

Сіметрычна гэтай кампазіцыі ў дыяканніку на паўночнай сцяне (таксама над арачным уваходам у алтар) угадваецца кампазіцыя «Распяцце». Прыблізныя памеры гэтых дзвюх кампазіцый каля 300×200 см.

У цэнтральнай частцы храма на кожнай грані заходняй пары васьмігранных слупоў змяшчаліся паясныя выявы святых. Малюнак святой на паўночна-заходнім слупе адрозніваецца глыбока індывідуальнымі рысамі твару. На плоскасцях другой пары слупоў — выявы прарокаў у рост са скруткамі ў руках. Постаць на паўночна-ўсходнім слупе ўвасабляе мудрасць і дабрату. Асноўная ўвага ўдзелена выяўленню твару і рук. Жывапіс шырокі і свабодны. Пераход ад яркага кінавару да прыглушанай зеляніны робіць яго сакавітым і свежым. У адрозненне ад выяў у апсідзе фарбавы пласт тут таўсцейшы, колеры ярчэйшыя.

На паўднёвай сцяне насупраць першага і другога слупоў ад уваходу

32. Васіль Вялікі.
Фрэска алтара царквы Спаса ў Полацку.
Сярэдзіна XII ст.

намаляваны чатыры жаночыя фігуры ў рост, рукі прыўзняты да ўзроўню грудзей, у правай крыж, левая павернута далонню да гледача. Асабліва вылучаецца ўнутранай экспрэсіяй вобраз мучаніцы ў белым галаў-

33. Галава святой. Фрагмент фрэскі царквы Спаса ў Полацку. Сярэдзіна XII ст.

ным уборы, з прадаўгаватым тварам і шырока раскрытымі вачыма.

Фрагменты фрэсак на паўднёвай сцяне выяўляюць своеасаблівую творчую манеру мастака, для якой характэрны пэўная графічнасць, выкарыстанне лакальнага колеру. Спачатку ён наносіў дэталёвы падрыхтоўчы малюнак чырвона-карычневай тонкай лініяй, затым па карычнева-зялёнай санкірнай аснове ўзмацняў рэльеф твару больш цёмнай зялёнай лініяй па яшчэ сырому тынку. Аб'ём дасягаўся шляхам наслаення светлай вохры з канчатковай распрацоўкай прабеламі і падрумянкай. У некаторых выявах чырвона-карычневая лінія першапачатковага малюнка ўзмацнялася. Фон у асноўным цёмнасіні. Насупраць, на паўночнай сцяне, відаць, былі размешчаны мужчынскія выявы святых.

У малельні Ефрасінні цэнтральнае месца ва ўсходнім рукаве займае выява сяміфігурнага «Дэісуса» — тры паясныя постаці па ўсходняй сцяне і па дзве на бакавых. Выява благаслаўляючага Спаса з евангеллем у левай руцэ франтальная. Па верхняму слою залаціста-жоўтай вохры тонкімі, выразнымі лініямі намаляваны твар, прыцяненні інтэнсіўнага зялёнага колеру, пышныя валасы — сінявата-шэрага. Складкі зялёнага хітона лінейныя, ломкія, выканацы чырвона-карычневай вохрай. Німб крыжападобны. Злева ад Хрыста — маці боская, справа — Іаан Прадцеча, павернутыя да Хрыста ў тры чвэрці. На бакавых сценах выявы апосталаў і архангелаў. Вышэй гэтага яруса ў цэнтры «Распяцце», злева — «Стрэчанне». Ніжэй яруса з «Дэісусам» размешчаны пояс, дзе ў цэнтры — «Благавешчанне», на бакавых сценах — свяціцелі. Захавалася выява Марыі. Тонкія, правільныя рысы яе твару нагадваюць лепшыя грэчаскія ўзоры. Тры іншыя рукавы малельні таксама мелі фрэскавы жывапіс.

Маляўнічасць — адна з характэрных рыс роспісаў малельні. Колеры яркія, але дасціпна падабраныя. Грунт фрэсак белы з бледна-вохрыстым адценнем, гладка адпаліраваны.

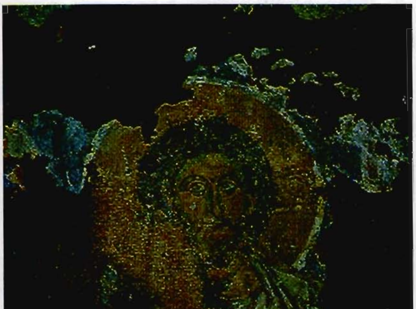
Характарызуючы роспіс Спаса-Праабражэнскай царквы, неабходна адзначыць яго несумненную візантыйска-кіеўскую аснову. Яна адчуваецца ў захаванні традыцыйнай схемы роспісу, у падборы і размеркаванні іконаграфічных сюжэтаў. Разам з тым звяртаюць увагу некаторыя асаблівасці іканаграфіі. Перш за ўсё гэта сюжэты, звязаныя з цыклам святога прычасця. Магчыма, своеасаблівасць гэтага цыкла абумоўлена развіццём хрысціянскай іканаграфіі канца XI — другой паловы XII ст. Неабходна таксама адзначыць схему роспісу ўсходняга рукава малельні Ефрасінні. У ліку асноўных выяў гэтага прадвесніка старажытнарускага іканастаса — сяміфігурны паколенны «Дэісус», у ніжняй частцы — «Благавешчанне», па баках якога

дзве пары свяціцеляў. Над «Дэісусам» — святцы. Усё гэта завяршаецца кампазіцыяй «Распяцце».

У адлюстраванні твараў і фігур захоўваецца прапарцыянальнасць і адпосная аб'ёмнасць. Для большай выразнасці вобразаў майстры надаюць тварам асіметрыю, узмацняюць ролю контуру. Да сузіральнасці і засяроджанасці кіеўскіх узораў дабаўляецца актыўнасць і канкрэтнасць. Постаці значныя, важкія, адчуваецца цяга да пераадолення статычнасці.

Пры бясспрэчным адзінстве стылю Спаскай царквы, як і храма-пахавальні, тут можна вылучыць некалькі манер пісьма. Твар серафіма, галовы маладых архідыяканаў у апсідзе і твар маладой манашкі-пакутніцы на паўднёвай сцяне цэнтральнай часткі (крайні злева) напісаны

34. Фрагмент фрэскі з кампазіцыі «Дэісус» царквы Спаса ў Полацку. Сярэдзіна XII ст.



ў класічнай візантыйскай манеры, якая ўзыходзіць да антычнага мастацтва. У тварах свяціцеляў і Аўраама (?) назіраецца відавочны адыход ад класічных візантыйскіх узораў, хоць сувязь гэта яшчэ поўнасцю не згублена. Пластычная аснова падаецца ў спалучэнні з лінейным контурам. Поўная стылізацыя формы як вынік перапрацоўкі візантыйскіх узораў намячаецца пры выкарыстанні шырокіх кантрастных мазкоў (галава Давыда). Да гэтай манеры блізкія выявы на паўднёвай сцяне. Праўда, жывапіс тут некалькі іншага характару. Рэльеф твару выяўляецца з дапамогай вохрыстых таноў з канчатковым абрысам ліній, якая выконвае пластычную функцыю. Жывапіс на слупах мяккі, аб'ёмны, контур выяўлены не так выразна.

Роспіс малельні Ефрасінні больш камернага характару. Твар Хрыста з «Дэісуса» найбольш характэрны. На фарміраванне стылю, магчыма, аказалі ўздзеянне ўзоры мастацтва Візантыі першай паловы XII ст. Свабодны, упэўнены жывапіс твару Хрыста гаворыць аб традыцыйнасці стварэння гэтага вобраза. Разлічаны на працяглае сузіранне ў часе малітвы вобраз Хрыста вырашаны з выяўленнем багатай гамы пачуццяў. Твар намаляваны ў мяккай манеры з дапамогай тонкіх пераходаў ад святла да ценю. Каларыстычная гама будуецца на спалучэнні аліўкавых і вохрыстых таноў. Лінія і аб'ёмная мадэліроўка дадзены ў арганічным адзінстве.

Характэрная рыса фрэсак Спаскай царквы — псіхалагічная глыбіня, эмацыянальнасць, духоўная актыўнасць вобразаў. Полацкія майстры былі добра знаёмы з класічнай візантыйскай манерай жывапісу XI—XII стст., а таксама з прыёмамі раманскага мастацтва [35].

На характары роспісу адбіліся таксама і складаныя гістарычныя ўмовы (разбуральны паход на Полацк кіеўскіх князёў у 1129 г.), і асабісты густ заказчыцы — Ефрасінні Полацкай. Роспіс Спаскай царквы —

[35] Монгайт А. Л. Фрески Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке.— У кн.: Культура Древней Руси. М., 1966, с. 137—140.

гэта жывапіс манастырскага храма. У асноўным мяккі і аб'ёмны, ён разам з тым ярка псіхалагічны, экспрэсіўны, часам нават трагічна напружаны. Па тэматычнаму, вобразнаму і кампазіцыйнаму вырашэнню схема роспісу адрозніваецца ад помнікаў сярэдзіны XII ст. (Спаса-Міражская царква ў Пскове і Кірылаўская ў Кіеве) і збліжаецца з роспісам Багародзіцкай царквы ў Ноўгарадзе (1125). Гэта сведчыць, што роспіс Спаскай царквы з'явіўся не раней другой чвэрці XII ст.

З аналізу іканаграфіі, стылю і мастацкіх прыёмаў полацкага жывапісу вынікае, што ён з самага пачатку існаваў у даскана адпрацаваных формах. За ім стаяць сталыя традыцыі старажытнарускага манументальнага мастацтва. Вызначана агульная заканамернасць — больш раннія ўзоры полацкага жывапісу прыкметна арыентаваны на візантыйска-кіеўскую мастацкую традыцыю, тады як роспісы храма-магільні і сабора Спаса-Праабражэння Ефрасіннеўскага манастыра пры наяўнасці сувязі з візантыйска-кіеўскай мастацкай традыцыяй выяўляюць рад арыгінальных рыс, якія надаюць ім індывідуальнасць і своеасаблівасць лакальнага характару.

Вялікую мастацкую каштоўнасць уяўляў фрэскавы роспіс XII ст. Благавешчанскай царквы ў Віцебску, які зараз амаль што не захаваўся. Архіўныя і літаратурныя крыніцы, сведчанні асобных даследчыкаў пацвярджаюць, што да Вялікай Айчыннай вайны ён быў схаваны пад напластаваннямі тынку і роспісам розных часоў [36]. У некаторых мясцінах тынк абваліўся і выявіліся асобныя фрагменты. На левым, цэнтральным слупе падкупальнай прасторы адкрыўся фрагмент фрэскі з паясной выявай св. Мікалая. Да XII ст. належаць яшчэ два малюнкі, што знаходзіліся на слупах, і адзін — на сцяне. Гэтыя фрагменты сведчаць аб высокім майстэрстве выканаўцаў.

У выніку рэстаўрацыйных работ, археалагічных і тэхналагічных даследаванняў фрэсак Благавешчанскай царквы ў апошнія гады былі знойдзены выява анёла і арнаментальны дэкор, які спалучае ў сабе раслінны і геаметрычны матывы. Геаметрычны, зігзагападобны арнамент захаваўся і на партале. Яго колеравая гама складаецца з карычнева-чырвоных, жоўтых і зялёных таноў з мяккімі пераходамі. Знойдзены і малюнак воіна, зроблены ў тэхніцы графіці. Адзенне воіна пададзена вельмі абагульнена, але выразна: ваенныя даспехі складаюцца з панцыра і вертыкальна размешчаных у два рады латаў, па абрысу фігуры бачны плашч. Твар ледзь падоўжаны і схематычны. Вакол абрысу галавы — німб. З левага пляча па дыяганалі звісае кап'ё з трохвугольным наканечнікам (магчыма, выява адносіцца да больш позняга часу — XIII — пачатку XIV ст.).

Творчасць майстроў гродзенскай архітэктурна-мастацкай школы XII ст. мае шмат агульнага з тагачасным мастацтвам Полацка, але і адрозніваецца некаторымі асаблівасцямі.

Найбольш значнае архітэктурнае збудаванне першай паловы XII ст. у Гродна — Ніжняя царква. Яна была ўзведзена ў цэнтры княжацкай крэпасці і вылучалася багатым дэкаратыўным аздабленнем. Фасад упрыгожаны маёлікавымі пліткамі жоўта-зялёнага і карычневага колеру. Падлога аздоблена маёлікавымі каляровымі пліткамі.

Другі цікавы твор Гродзеншчыны — Барысаглебская (Каложская) царква (другая палова XII ст.). Унутраныя сцены яе алтара былі распісаны фрэскамі. Гэта выявілася пры

---

[36] Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода.— Мн., 1969, с. 36—37.

ўзвядзенні алтарнай перагародкі ў 1870-я гады. Пад пластам новага тынку былі адкрыты выявы двух анёлаў. Будаўнікі, якія праводзілі рэканструкцыю, часткова разбілі фрэскі і нанава атынкавалі сцены. У 1864 г. у правай частцы алтара яшчэ была бачна кампазіцыя «Святая Тройца», а ў сярэдзіне — крыж карсунскай формы; зверху паміж алтарных арак — выява з сонцам і месяцам [37].

У адрозненне ад полацкіх храмаў Барысаглебская царква мела фрэскавы роспіс толькі ў алтары і на алтарнай перагародцы, а паўночную, паўднёвую і заходнюю сцены ўпрыгожвалі галасніковыя круглыя адтуліны, якія ўзмацнялі «звонкасць» прасторы царквы [38]. Знешні дэкор храма складаўся з крыжоў і іншых геаметрычных фігур, выкладзеных з паліхромнай маёлікавай кафлі рознай формы. Кафля чаргавалася з гладка абчасанымі валунамі і плінфай сцен, што стварала выключна маляўнічы дэкаратыўны ўзор.

Цесна звязана з полацкай архітэктурнай традыцыяй Барысаглебская царква XII ст. у Навагрудку. Гэты невялікі трохапсідны храм, апаясаны з двух бакоў галерэяй, быў калісьці багата ўпрыгожаны фрэскамі [39].

Прасачыць далейшае развіццё манументальнага жывапісу на тэрыторыі заходніх зямель Русі можна па роспісах храмаў Смаленска, які меў цесныя эканамічныя і культурныя сувязі з Полацкам. Першыя звесткі аб фрэсках смаленскіх храмаў адносяцца да сярэдзіны XII ст.[40] Таксама, як і ў храмах полацкага Барысаглебскага манастыра, праёмы акон Петрапаўлаўскай і Іаанабагаслоўскай цэркваў былі распісаны геаметрычным і раслінным арнаментам, а падлога ўпрыгожана паліўнымі керамічнымі пліткамі. Тэхніка размалёўкі сцэнапісу прасочваецца на кампазіцыі «Руно Гедэонава» (Петрапаўлаўская царква) [41]. У галоўных рысах яна нагадвае жывапіс Пятніцкай царквы ў Полацку: блізкае спалучэнне графічнай і колеравай мадэліроўкі формы. Тып старца Сімяона ў кампазіцыі «Стрэчанне» (Пятніцкая царква) амаль паўтораны ў вобразе Гедэона. Аднак геаметрычны арнамент Гаанабагаслоўскай царквы, які складаўся з рознакаляровых трохвугольнікаў, кругоў і ромбаў, а таксама роспісы панелей (так званыя «платы» ў царкве Васілія на Смядыні, канец XII ст.) і ў храме на Пратоцы (рубеж XII—XIII стст.) [42] істотна адрозніваюць смаленскі жывапіс ад полацкага. Арнаментальная размалёўка панелей выступае тут не толькі як звычайнае ўпрыгожанне, але нясе і вялікую сэнсавую нагрузку ў выглядзе знакаў-сімвалаў. Смаленскія мастакі стварылі непаўторны малюнак арнаменту, яркі прыклад якога можна бачыць у фрэсках Уваскрэсенскай царквы і храма на Пратоцы [43].

На рубяжы XII—XIII стст. у смаленскім жывапісе паступова складваецца свой стыль, у якім назіраецца прыкметны адыход ад папярэдніх традыцый — статычнасці, плоскасці, графічнасці. Для яго характэрны глыбокая псіхалагічная характарыстыка, эмацыянальнасць і значнасць вобразаў, высокае майстэр-

[37] Грязнов В. Коложская Борисоглебская церковь в г. Гродно.— У кн.: Тр. Виленского отд. ... по устройству в Вильно IX археологического съезда.— Вильно, 1893, с. 363.

[38] Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. История русского искусства.— М., 1957, т. 1, с. 306.

[39] Археологические открытия 1965 г.— М., 1966, с. 217.

[40] Воронин Н. Н. Смоленская живопись 12—13 вв.— М., 1977.

[41] Там жа, с. 102—103.

[42] Там жа, с. 136—137.

[43] Там жа, с. 46—50, 93—95.

ства маляўнічай мадэліроўкі формы, разнастайныя ракурсы фігур (жывапіс царквы на Акопных могілках і храма на Пратоцы) [44]. Складваліся гэтыя рысы смаленскага жывапісу пад пэўным уплывам манументальнага мастацтва полацкіх майстроў.

Такім чынам, манументальны жывапіс на тэрыторыі Беларусі ў XII—XIII стст. па сваіх мастацкіх якасцях, тэхнічных прыёмах стаяў на ўзроўні лепшых твораў старажытнарускага мастацтва таго часу.

* *
*

З прычыны фрагментарнасці полацкіх і смаленскіх фрэсак, што захаваліся, і амаль поўнай адсутнасці іканапісу XI—XIII стст. важнай крыніцай вывучэння тагачаснага жывапісу з'яўляецца мініяцюра. Яе мастацкі ўзровень у значнай ступені залежаў, натуральна, ад стану пісьменнасці, якая ўсё больш пашыралася з прыняццем хрысціянства. Эвалюцыя мініяцюры звязана з гісторыяй рукапісаў. У тыя часы шырока бытавалі летапісы, апокрыфы, быліны, легенды, царкоўна-дыдактычная і кананічная літаратура. Надпісы на пячатках полацкіх князёў (X ст.), вялікія тэксты на вядомым крыжы Лазара Богшы (XII ст.) і на так званых Барысавых камянях (XII ст.), амфары з надпісамі, знойдзеныя ў Пінску і Навагрудку, своеасаблівы «аўтограф» полацкага жыхара XII ст. на сцяне кіеўскай Сафіі («Войнег писал Журяговиць полоцянин») — сведчанні мінулага, якія дазваляюць меркаваць, што пісьменнасць была распаўсюджана не толькі сярод духавенства і свецкіх феадалаў, але і сярод гандлёва-рамесніцкага насельніцтва гарадоў [45].

Кніга сярод адукаваных людзей карысталася пашанай і павагай. Аб павазе да ведаў, асветы сведчаць глыбокія, поўныя ўзнёслых думак разважанні Ефрасінні Полацкай, Кірылы Тураўскага, Аўраамія Смаленскага і іншых асветнікаў, культурна-рэлігійных дзеячаў. Асобныя з іх цікавіліся жывапісам, займаліся перапіскай і аздобай рукапісаў. Напрыклад, Аўраамій Смаленскі быў вядомы не толькі як рэлігійны пісьменнік, але, мяркуюць, і як мастак. «Жыціе Аўраамія» сведчыць, што ён «написа же две иконе: едину страшны суд втораго пришествиа, а другую — испытание въздушных мытарьств» [46]. М. С. Кацар рэпрадуцыраваў (на жаль, без спасылкі на крыніцы) два малюнкі Аўраамія: «Страшны суд» і «Смерць Феадоры». Выкананыя ў манеры пластычных контурных абрысаў, яны ўражваюць багаццем падгледжаных у жыцці дэталей, што сведчыць пра назіральнасць аўтара.

Жывапісам цікавілася і першая на заходнерускіх землях жанчына-кнігапісец Ефрасіння Полацкая. Пабудаваўшы Спаса-Праабражэнскую царкву, унучка апетага ў «Слове аб палку Ігаравым» князя Усяслава Брачыславіча звярнулася да родзіча полацкіх князёў візантыйскага імператара Мануіла Комніна з просьбай прыслаць у яе храм старажытны абраз маці боскай, пісаны, паводле падання, евангелістам Лукой. Яе просьба была выканана. Ефрасіння шчодра ўпрыгожыла абраз золатам, серабром і каштоўнымі камянямі [47].

---

[44] Воронин Н. Н. Смоленская живопись 12—13 вв., с. 84—89, 109.

[45] Гісторыя Беларускай ССР.— Мн., 1972, т. 1, с. 133.

[46] Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода, с. 19, 29.

[47] Ёсць меркаванне, што гэты амаль зусім не вывучаны абраз у 1239 г. з выпадку

Можна меркаваць, што пры храмах Віцебска, Турава, Пінска, Брэста існавалі кансісторы, у якіх аздабляліся рукапісы, бо гэтыя і некаторыя іншыя гарады былі, як вядома, цэнтрамі старажытнай культуры.

Да паловы XIV ст. рукапісы пісаліся на пергаменце, а пазней на паперы замежнай вытворчасці [48]. Тэкст пісалі спецыяльна апрацаванымі «чаротамі», «варонавымі» або (часцей за ўсё) гусінымі пер'ямі. Перад гэтым старонка пергаменту руплівa лінеілася шыльцам ці іголкай (ад іх націску лінія ўзнікала адначасова па пярэднім і адваротным баках). Вялікая ўвага ўдзялялася якасці чарніла, якое рыхтавалася з чарнільных арэшкаў, вішнёвага клею «в мёду кіслам, добрам». Колер чарніла часцей за ўсё быў цёмна-карычневым або чорным.

Мініяцюры пісаліся разведзенымі на жаўтку тэмпернымі фарбамі расліннага або мінеральнага паходжання: чырвонай (кінавар), сурыкам (часцей за ўсё ружова-аранжавага адцення), насычанай вохрай — зялёнай і блакітнай. Часта выкарыстоўвалася золата (ліставое, сусальнае або ў выглядзе парашку), што накладвалася на спецыяльна падрыхтаваны грунт [49]. Фарбы тагачасных мініяцюр часцей за ўсё свежыя, яркія, сакавітыя; у іх нярэдка пераважае святочная залаціста-цёплая, «вогненная» гама.

Вялікая ўвага ўдзялялася вонкаваму выгляду рукапісных кніг. Аправа рабілася з добра выструганых дошчачак, абцягнутых скурай. Асобныя рукапісы аздабляліся срэбнымі або залочанымі ўпрыгожаннямі, у выкананні якіх удзельнічалі «залатых спраў майстры» і эмальеры.

Мы мала ведаем пра абставіны, у якіх ілюмінаваліся рукапісы,— дакументальныя звесткі пра гэта да нас, на жаль, не дайшлі. Прабел у пэўнай ступені ліквідуюць звесткі пра заходнееўрапейскія скрыпторыі, па ўзору якіх ствараліся, відавочна, і «кніжныя майстэрні» на заходніх землях Русі. «У скрыпторыях, дзе звычайна пішуць манахі, захоўваецца маўчанне, месцы для працы павінны быць прыстасаваны так, каб пісцы ў сканцэнтраваным спакоі маглі аддацца сваёй працы. Яны павінны старанна захоўваць маўчанне, не лодарнічаць і не бадзяцца без справы» [50].

Перапіска і аздабленне кніг было справай вельмі складанай і доўгай — часта рукапіс ствараўся гадамі. Майстры кнігі выказвалі вялікую радасць з нагоды заканчэння працы над рукапісам: «Старонцы апошняй канец, а розуму няма канца; як заяц рады, пазбегнуўшы сеткі, так рады пісец, апошнюю старонку дапісаўшы» [51],— заканчвае ў 1466 г. «Трыёдзь» дзяк Еўстафій з Гродна. Пазней, у 1507 г., Мацфей — беларускі перапісчык з Тарапца паведамляе, што ён працаваў над рукапісам пяць год, пачаўшы яго «ў Вялікім княстве Літоўскім у Вільні і скончыўшы ў Супраслі ў дзяржаве хрысталюбівага вяльможы Аляксандра Хадкевіча» [52].

шлюбу Аляксандра Неўскага з дачкой полацкага князя Брачыслава быў перанесены са Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў г. Тарапец, што на Пскоўшчыне (Батюшков П. И. Белоруссия и Литва: Ист. судьбы Северо-Западного края.— СПб., 1890, с. 29, 31). Зараз абраз пад назвай «Тарапецкая Адзігітрыя» захоўваецца ў Рускім музеі ў Ленінградзе. Гл.: Никифораки Н. ЭОП и атрибуция произведений искусства.— Искусство, 1966, № 10, с. 49—51.

[48] У другой палове XIV—XV стст. паперу прывозілі з Германіі, Галандыі, Францыі, Італіі, пазней з Польшчы (Путеводитель по городу Вильне и его окрестностям.— Вильно, 1908, с. 261).

[49] Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI—XII вв.— М., 1964, с. 19—20.

[50] Добиаш-Рождественская О. А. Из жизни мастерских письма.— У кн.: Средневековый быт.— Л., 1925, с. 242.

[51] Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI—XII вв., с. 25

[52] Там жа, с. 23—24.

Ранейшыя рукапісы ствараліся, відаць, таксама не менш рупліва, аб чым сведчыць і адмысловае майстэрства пісцоў («Тураўскае евангелле» XI ст.), і тонкае хараство мініяцюр, загалоўных літар («Аршанскае евангелле» XII—XIII стст.).

Лёс рукапісаў заходніх зямель Русі трагічны. Большасць з іх загінула ў часы розных стыхійных бедстваў, войнаў, пажараў і г. д.

Ад эпохі Кіеўскай Русі, культурныя помнікі якой з'яўляюцца агульным здабыткам рускага, украінскага і беларускага народаў, захавалася некалькі ілюмінаваных, датаваных рукапісаў. Па мастацкаму ўзроўню мініяцюр вылучаецца Астраміра евангелле 1056—1057 гг. і Ізборнік Святаслава 1073 г. Мініяцюры гэтых рукапісаў вывучаны даволі добра. У славутым Астраміравым евангеллі [53] апрача застаўкі і ініцыялаў — тры мініяцюры з вобразамі евангелістаў Іаана, Лукі і Марка. Гэта найбольш раннія выявы «святых пісьменнікаў» ва ўсходнеславянскіх рукапісах, у выкананні якіх, мяркуюць, удзельнічалі два майстры. Мініяцюры выкананы з прыкметным майстэрствам.

Адмыслова ілюмінаваным помнікам з'яўляецца і славуты Ізборнік Святаслава 1073 г. (ДГМ, Масква). Апрача рэдкай мініяцюры з выявай княжацкай сям'і ў ім змешчаны архітэктурныя франтыспісы, застаўкі, а таксама малюнкі знакаў задыяка на палях рукапісу. Паводле В. Яніна, на яго старонках было запісана імя полацкага епіскапа Дзіянісія (памёр у 1183 г.) [54]. Адзін з асноўных спісаў Ізборніка Святаслава 1073 г.— Віленскі — у 1758 г. належаў Жыровіцкаму манастыру на Гродзеншчыне [55].

Арнамент Астраміра евангелля і Ізборніка Святаслава (ініцыялы, застаўкі) выкананы ў так званым візантыйскім стылі з прасцейшых прыродных і геаметрычных матываў. Такі стыль аздобы характэрны і для іншых рукапісаў ранняга перыяду: Мсціслаўскага, Юр'еўскага і Архангельскага евангелляў XII ст., Апостала 1220 г. і інш. [56] Адзначаныя помнікі пісьменства адносяць да кіеўскай школы, жывапіс якой развіваўся пад прыкметным уздзеяннем візантыйскага мастацтва.

З прычыны абмежаванай колькасці рукапісаў, якія дайшлі да нас, значную цяжкасць для вывучэння ўяўляе мініяцюра заходніх зямель Русі. Якой была яе стылістыка, у якіх адносінах знаходзіўся «кніжны жывапіс» Полацка і іншых цэнтраў старажытнай культуры з мастацтвам Візантыі, раманскага свету, а таксама Кіева, Ноўгарада,— сёння дакладна адказаць на гэтыя пытанні даволі цяжка.

Несумненна, аднак, што з канца XI ст. на старажытнае мастацтва Беларусі ўздзейнічала візантыйская мастацкая традыцыя, якая ў той ці іншай ступені адчуваецца ў тагачасных помніках дойлідства і манументальнага жывапісу [57]. Гэта традыцыя, відавочна, вызначала на раннім этапе і стылістыку мініяцюры; ва ўсякім выпадку, ініцыялы Тураўскага евангелля, гаворка аб якім пойдзе ніжэй, не пярэчаць найбольш старажытнаму

---

[53] Захоўваюцца ў Дзяржаўнай публічнай бібліятэцы імя М. Я. Салтыкова-Шчадрына ў Ленінградзе.

[54] Гл.: Алексеев П. В. Полоцкая земля.— М., 1968, с. 235.

[55] Добрянский Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских.— Вильна, 1882, с. 432—439.

[56] Протасьева Т. Н. Византийский орнамент.— У кн.: Древнерусское искусство. М., 1974, с. 207—218.

[57] Шчакаціхін М. Нарысы гісторыі беларускага мастацтва.— Мн., 1928, с. 77; Сяліцкі А. А. Рэканструкцыя фрэсак Спаскага сабора ў Полацку.— Мн., 1979, с. 100—101.

стылю аздобы рукапісаў — візантыйскаму. Але мера арыентацыі заходнерускіх мастакоў на Візантыю сёння, падкрэслім яшчэ раз, не можа быць канчаткова высветлена з прычыны адсутнасці дастатковай колькасці помнікаў.

У стылістыцы старажытнай полацкай архітэктуры і манументальных роспісаў побач з візантыйскімі рысамі даследчыкі слушна адзначаюць і пэўны ўплыў раманскага мастацтва [58]. Гэты ўплыў перш за ўсё абумоўлены геаграфічным становішчам Беларусі, якая знаходзіцца ў непасрэднай блізкасці да Захаду, дзе ў XI і XII стст. імкліва развіваўся раманскі стыль. Формы раманскага мастацтва хутка распаўсюдзіліся ў Цэнтральнай Еўропе і Італіі, а таксама ў Іспаніі, Англіі, Скандынавіі, Польшчы, Чэхіі, Маравіі, Славакіі і Венгрыі. З раманскім мастацкім светам непасрэдна межавалі заходнія княствы — Галіцка-Валынскае і Полацкае. «Менавіта па гэтых двух каналах прасочваліся ў асноўным раманскія формы на рускую глебу, што лёгка тлумачыцца найбольшай тэрытарыяльнай блізкасцю абодвух княстваў да Заходняй Еўропы» [59],— зазначае В. Н. Лазараў.

Формы раманскага мастацтва часам прасочваліся ў жывапіс полацкасмаленскай школы не без пасрэдніцтва суседняга Галіцка-Валынскага княства. Як зазначыў А. І. Някрасаў, «галіцка-валынская манера магла перадацца ў Полацка-Смаленскую вобласць, калі згасла кіеўская мастацкая традыцыя, што перадавалася ў Смаленск» [60].

З другога боку, пранікненню раманскіх форм у мініяцюру маглі садзейнічаць лацінскія рукапісы, якія з'явіліся ў заходнерускіх землях ужо ў XI ст. Паказальныя ў гэтым сэнсе мініяцюры Кодэкса Гертруды, або так званага Трырскага псалтыра (Нацыянальны музей у Чывідалі. Італія). Рукапіс быў створаны на лацінскай мове ў канцы X ст. па заказу трырскага архіепіскапа Эгберта (977—993). Пазней ён перайшоў ва ўласнасць польскай прынцэсы Гертруды. Стаўшы жонкай вялікага князя Ізяслава, які вядомы па апісанай у «Слове аб палку Ігаравым» бойцы на Нямізе ля Мінска, Гертруда прывезла рукапіс на Русь, дзе ён каля 1075—1076 гг. быў дапоўнены шэрагам новых лістоў і пяццю мініяцюрамі, на якіх адлюстраваны сама Гертруда, яе сын Яраполк з жонкай і інш. Цікавыя мініяцюры «Апостал Пётр з групавым партрэтам сям'і Яраполка» і «Каранаванне Яраполка». На іх адлюстраваны Яраполк, які ў 1078—1086 гг. княжыў у Тура-

35. Каранаванне Яраполка. Кодэкс Гертруды. Паміж 1078—1087. Фрагмент

---

[58] Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII веков.— М., 1936, с. 86; Монгайт Л. А. Фрески Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке, с. 140.

[59] Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство.— М., 1978, с. 228.

[60] Некрасов А. И. Возникновение московского искусства.— М., 1929, с. 129.

ве[61]. На першай мініяцюры ў рост паказана манументальная фігура апостала Пятра, справа ад якога стаіць Яраполк з жонкай. Да ног апостала прыпала маці Яраполка Гертруда.

Даследчыкі мяркуюць, што мініяцюру выканалі два мастакі. Адзін напісаў фігуру Пятра, другі — астатняе. Мастацкія манеры гэтых майстроў прыкметна адрозніваюцца. Першы, відаць, быў фрэскістам, аб чым сведчыць шырокае пісьмо і манументальная трактоўка вобраза з адзнакамі раманскага стылю. Аўтар групавога партрэта сям'і Яраполка працаваў у іншай, больш «мініяцюрнай» манеры. Ён старанна выпісаў лікі, якія маюць ярка індывідуальны, партрэтны характар. Багата аздоблена каштоўнымі камянямі адзенне Яраполка, яго маці і жонкі. Тонкі, прыгожы па колеру малінавы кафтан Яраполка і блакітная сукня Ірыны, упрыгожаная каштоўнасцямі.

Відаць, гэты ж майстар напісаў і мініяцюру «Каранаванне Яраполка», якая мае характар групавога партрэта. Адмысловае пісьмо майстра асабліва добра адчуваецца ў мадэліроўцы твараў партрэтаваных. У іншай манеры выканана маці боская (тыпу Пячорскай) — самае ранняе адлюстраванне гэтага сюжэта на ўсходнеславянскіх землях. Скрупулёзная мадэліроўка вобраза спалучаецца тут з манументальнай трактоўкай фігуры маці боскай, што сядзіць на высокім крэсле.

У мініяцюрах Кодэкса Гертруды зліталаны візантыйскія і раманскія рысы, прычым апошнія прыкметна дамінуюць. Адны даследчыкі звязваюць мініяцюры з Кіевам, другія — з заходнерускімі землямі. Апошняе меркаванне больш верагодна, бо стыль мініяцюр Кодэкса Гертруды, у якім пераважаюць раманскія элементы, прыкметна адыходзіць ад жывапісу кіеўскай школы. «Наўрад ці ў самім Кіеве магло адбыцца зліццё такіх супярэчлівых мастацкіх элементаў і наўрад ці кіеўскія майстры так арганічна засвоілі б раманскія формы. Такое зліццё, хутчэй за ўсё, знайшло сабе месца ў тых заходніх абласцях, якія межавалі з Польшчай»[62],— пісаў В. Н. Лазараў.

Такім чынам, ужо ў XI ст. у заходнія землі Русі трапілі рукапісы з мініяцюрамі раманскага стылю. Аднак іх уплыў на тагачаснае мастацтва кнігі перабольшваць нельга, бо ў стылістыцы мініяцюр яшчэ працяглы час дамінуе візантыйская традыцыя. У візантыйскім стылі выкананы і ініцыялы Тураўскага евангелля XI ст.[63] Захавалася ўсяго толькі 10 лістоў рукапісу, пісанага ўставам XI ст. на шчыльным, лашчоным пергаменце з лінейкамі, праведзенымі шрыфтам. На кожнай старонцы па 18 радкоў тэксту. Колер літар карычнявата-каштанавы, малюнак вытанчаны. Перапісчык евангелля быў бясспрэчна адмысловым каліграфам, мастаком сваёй справы.

На 20 старонках Тураўскага евангелля змешчана 11 ініцыялаў: «Р» (л. 1 адв.), «О» (л. 2), «Р» (л. 3, 5, 9 адв.), «В» (л. 5 адв., 7, 7 адв., 8 адв., 10, 10 адв.). Загалоўныя літары маляўнічыя, досыць вялікія; асобныя з іх дасягаюць 7,5 см вышыні, займаючы 8 радкоў тэксту. Большасць ініцыялаў мадэліравана ў тры колеры: чырвоны, сіні, зялёны. Ініцыялы выкананы ў дзвюх манерах — лінеарна-контурнай і сілуэтнай. Сілуэтныя

---

[61] Шматаў В. Ф. Партрэт Яраполка ў мініяцюрах.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1980, № 4, с. 24—26.

[62] Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство, с. 269.

[63] Тураўскае евангелле XI ст. было знойдзена ў другой палове XIX ст. у тураўскай Праабражэнскай царкве (Батюшков П. Н. Белоруссия и Литва: Ист. судьбы Северо-Западного края, с. 152). Зараз зберагаецца ў навук. бібліятэцы АН ЛітССР.

ініцыялы больш выразныя; у асобных з іх можна адзначыць першапачатковыя формы таго пышнага рэпрэзентатыўнага стылю, які быў характэрны для некаторых познерамапскіх рукапісаў.

36. Буквіца. Тураўскае евангелле. XI ст.

Наяўнасць 11 ініцыялаў па 10 лістах дазваляе меркаваць, што Тураўскае евангелле было багата аздоблена мініяцюрамі. На жаль, ніводная з іх не захавалася.

Блізкае па афармленню да Тураўскага евангелля Рэймскае евангелле XI ст., названае так па месцу захавання ў муніцыпальнай бібліятэцы г. Рэймса. Месца стварэння рукапісу цалкам не высветлена. Адны даследчыкі мяркуюць, што ў Францыю ён трапіў з Кіева, другія лічаць Рэймскае евангелле помнікам пісьменства заходніх зямель Русі [64]. Апошняму меркаванню не пярэчыць аздабленне рукапісу, у прыватнасці стылістыка яго ініцыялаў. Але пытанне аб месцы стварэння Рэймскага евангелля можа быць вырашана толькі на падставе новых даследаванняў помніка, вывучэнне якога ўскладняе яго знаходжанне за мяжой.

Рукапіс складаецца з дзвюх частак: глагалічнай і кірыліцкай. Паводле прыпіскі, апошнюю пісаў «святы Пракопій сваёй рукой». Гэта частка, на думку Л. П. Жураўскай, з'яўляецца найбольш старажытнай [65].

Асноўны сродак аздобы рукапісу — ініцыялы, па малюнку і мадэліроўцы блізкія да загалоўных літар Тураўскага евангелля. Аналогію пацвярджае і колер: як і ў рукапісу з Турава, у Рэймскім евангеллі XI ст. дамінуюць жоўтыя, сінія і чырвоныя фарбы. Фігурныя мініяцюры адсутнічаюць.

Сціпла аформлены і славуты Супрасльскі рукапіс X—XI стст., атрымаўшы назву ад месца захавання; ён быў адкрыты ў 1823 г. у Супраслі вядомым збіральнікам беларускіх рукапісных кніг прафесарам М. К. Баброўскім. Рукапіс быў падзелены на тры часткі. Адна з іх (118 лістоў — с. 1—236) захоўваецца ў Любляне, другая (151 ліст — с. 269—570) — у Варшаве, трэцяя (16 лістоў — с. 237—268) — у Ленінградзе. На с. 207 ёсць запіс аб тым, што рукапіс пісаў нехта Рэтка (адсюль яго другая назва — «Рэткаў зборнік») [66]. Ён пісаны адмысловым уставам — роўным, выразным, манументальным. У рукапісу пяць заставак, якія вар'іруюць першапачатковыя візантыйскія формы. Яны мадэліраваны парнымі контурамі, слаба выражаныя раслінныя матывы спалучаюцца з геаметрычнымі. Асобныя застаўкі аздобы з бакоў заканчваюцца візантыйскія крынам. Зрэдку

[64] Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени.— Спб., 1884, табл. XXXIX.

[65] Журавская Л. П. Реймское евангелие: История его изучения и текст.— М., 1978, с. 17.

[66] Супрасълски или Ретков сборник.— София, 1982.

на іх дадзена і стылізаванае лісце вакол галінкі.

Такімі ж расліннa-лінеарнымі матывамі аздоблены ініцыялы «Б», «В», «Т», «Н», «Ч», «Ц», «О» і інш. Лапідарны стыль аздаблення наогул і ініцыялаў Супрасльскага рукапісу ўзыходзіць да старажытных малюнкаў

37. Іаан Златавуст. Служэбнік Варлаама Хутынскага. XII ст.

у грэчаскіх і балгарскіх рукапісах. Але перапісчык унёс у застаўкі і ініцыялы Супрасльскага рукапісу шмат індывідуальнага, «народныя матывы таго племені, да якога ён належаў» [67]. На літары «О» адлюстравана рыба з дзвюма галовамі: уверсе і знізу — на хвасце. Старажытна-хрысціянскі сімвал рыбы быў распаўсюджаны ў заходняй рукапіснай арнаментыцы ў XII і XIII стст. Пазней ён сустракаецца ў візантыйскіх рукапісах [68].

[67] Карский Е. Славянская кирилловская палеография.— Л., 1928, с. 144.

[68] Буслаев И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях.— Пг., 1917, с. 95—96.

У XII—XIII стст. асноўная роля ў развіцці мініяцюры на тэрыторыі Беларусі, як і іншых відаў жывапісу, належала полацка-смаленскай школе. Гэты тэрмін (яго ўпершыню сфармуляваў А. Някрасаў) некалькі ўмоўны: мастацтва Полацка і Смаленска — буйнейшых цэнтраў тагачаснай культуры — развівалася паралельна, але не зусім аднолькава.

Кніжны жывапіс Полацка ўяўляе асабліва вялікую цікавасць, бо мастацтва Полаччыны, як вядома, у значнай ступені вызначала стылістыку выяўленчай творчасці заходніх зямель Русі. Ёсць звесткі пра існаванне ў Полацку бібліятэкі — буйнейшай на Беларусі і, відаць, найбольш старажытнай [69]. З «Жыція Ефрасінні Полацкай» вядома, што ў галубятні аднаго з мураваных храмаў, які знаходзіўся побач з Сафійскім саборам, яна «нача кнігі пісала сваімі рукамі» [70]. Відаць, ужо ў той час у полацкім храме існавала майстэрня, дзе ствараліся і па-мастацку аздабляліся рукапісы, бо перапіска кніг была справай даволі складанай і патрабавала спецыяльнага абсталявання. На жаль, раннія полацкія рукапісы да нас амаль не дайшлі.

Загадкавым з'яўляецца месца стварэння Служэбніка Варлаама Хутынскага (канец XII — пач. XIII ст., ДГМ). Адны даследчыкі адносяць рукапіс да галіцка-валынскай школы [71], другія — да полацка-смаленскай [72]. Дзве мініяцюры рукапісу — выявы Іаана Златавуста і Васіля Вялікага — выкананы першакласным майстрам,

[69] Щапов Я. Н. О судьбе библиотеки полоцкого Софийского собора.— Вопр. ист., 1974, № 6, с. 200—204.

[70] Хрэстаматыя па старажытнай беларускай літаратуры.— Мн., 1959, с. 73.

[71] Попова О. С. Русская книжная миниатюра XI — XV вв.— У кн.: Древнерусское искусство. М., 1983, с. 24.

[72] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство.— М., 1937, с. 139; История русского искусства, т. 1, с. 326.

38. Евангеліст Лука.
Аршанскае евангелле. XIII ст.

39. Васіль Вялікі.
Служэбнік
Варлаама Хутынскага. XII ст.

які быў знаёмы з комнінаўскай манерай пісьма, валодаў высокім мастацкім густам, тонкім філігранным майстэрствам. Фігуры, крыху выцягнутыя, але гарманічна пранарцыянальныя, сведчаць, што іх аўтар быў адмысловым рысавальшчыкам. Дзякуючы абстрагаванаму залатому фону, на якім адсутнічае антураж, ствараецца ўражанне, нібы фігуры ляцяць у паветры. Такая выява Іаана Златавуста, які пададзены сілуэтам, са скруткам у руках. Строгую, стрыманую па каларыту і дэталях мініяцюру прыгожа аздабляе сціплы арнамент у верхніх бакавых кутках. Ён пераклікаецца з матывамі народнага мастацтва. Мяккая трактоўка адзення і твару, высакародная, у нечым нават рафінаваная колеравая гама, прыгожы гарманічны малюнак і ўмелая мадэліроўка формы сведчаць пра густ мастака. Уражвае тонкасць пісьма, набудаванага на цёплых гарманічных спалучэннях фарбаў. Маляўнічыя па стылю і раслінныя застаўкі Служэбніка Варлаама Хутынскага, дзе тактоўна ўжыты чырвоныя, блакітныя і сінія фарбы.

40. Ініцыял.
Аршанскае евангелле. XIII ст.

Стылістычны лад абедзвюх мініяцюр належыць да аднаго з лепшых варыянтаў комнінаўскага жывапісу. «Спакойнае высакародства пісьма, глыбіня і чысціня вобразаў гэтых мініяцюр узыходзяць да старой комнінаўскай мастацкай асновы, гармонія якой яшчэ не парушана тым экспрэсіўным стыхійным стылем, які стане ўсё больш уласцівы мастацтву візантыйскіх перыферый другой паловы XII ст.» [73]

Да полацка-смаленскай школы адносіў А. І. Някрасаў і Універсітэцкае евангелле XIII ст. [74]. Выява евангеліста Іаана ў гэтым рукапісе «вогненным» каларытам і характарыстыкай аблічча «святога пісьменніка» пераклікаецца з мініяцюрамі Аршанскага евангелля [75]. Блізкія да гэтага помніка і кінаварныя ініцыялы Універсітэцкага евангелля.

Унікальным рукапісам з'яўляецца згаданае Аршанскае евангелле, якое, на думку даследчыкаў, створана ў канцы XII або ў самым пачатку XIII ст. у паўночна-заходніх землях (магчыма, на Полаччыне) [76]. Апрача дзвюх заставак і шматлікіх ініцыялаў (звыш 300) у рукапісе змешчаны дзве мініяцюры з адлюстраваннем евангелістаў Лукі і Мацфея («Іаан» і «Марк» не захаваліся). Абодва евангелісты паказаны за нізкімі

[73] Попова О. С. Русская книжная миниатюра XI—XV вв., с. 26.
[74] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, с. 139.
[75] Рэпрадуцыравана ў кн.: Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси.— М., 1980, опис. 7.
[76] Крыжановский Г. Рукописные евангелия киевских книгохранилищ.— Киев, 1889, с. 25; Титов Ф. Очерки по истории русского книгописания и книгопечатания. Вып. 4: Русское книгопечатание XI—XVIII вв.— Киев, 1911, с. 8. Аршанскае евангелле захоўваецца ў Кіеве (ЦБАН УССР).

пісьмовымі столікамі з лістамі папіруса ў руках. Перад імі на падстаўках — пісаныя золатам кнігі. Антураж сціплы, але трактуецца з прыкметным імкненнем да аб'ёмнасці, прадметнасці, матэрыяльнасці, чаго аўтар мініяцюр дасягае сродкамі густога, сакавітага жывапісу і перспектыўнай выразнасці.

41. Евангеліст Матфей. Аршанскае евангелле. XIII ст.

Адметныя рысы выяў «Лука» і «Матфей» — экспрэсія вобразаў, паказаных у руху і складаным ракурсе. Аўтар дасягае гэтага сродкамі ракурснага малюнка: фігуры евангелістаў намаляваны ў профіль, у той час як галовы дадзены амаль у фас. Гэтым прыёмам дасягаецца энергія і дынаміка ў трактоўцы «святых пісьменнікаў».

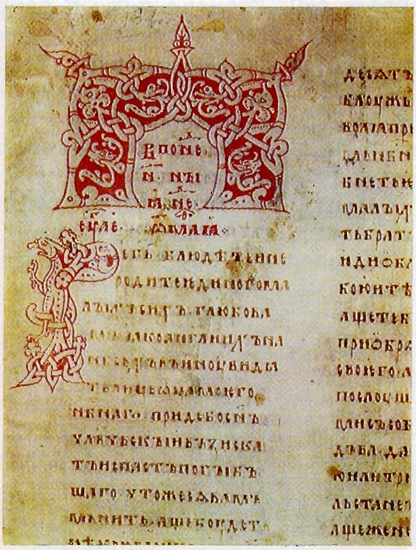
Асаблівай увагі заслугоўваюць моцна індывідуалізаваныя партрэтныя характарыстыкі евангелістаў. Выцягнутая галава Лукі з правільнымі рысамі твару, густой, пышнай шавялюрай, кароткай бародкай і светлымі вусікамі азначана рысамі ўнутранай рашучасці, моцнага, валявога характару, які падкрэслівае пранізлы, сканцэнтраваны позірк вачэй. Мацфей, наадварот,— больш тонкая, адухоўленая, у нечым артыстычная натура. За рэлігійнай абалонкай у абедзвюх мініяцюрах праглядаецца жывы народны струмень. Гэта яркія славянскія тыпы, без аскетызму візантыйскіх вобразаў, напоўненыя жыццёвай сакавітасцю народных партрэтных характарыстык. Жывы народны струмень збліжае іх з роспісамі Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку.

Аслабленне аскетычнага пачатку ў мініяцюрах адчуваецца і ў іх мажорным, «гарачым» каларыце. Абедзве працы чаруюць чыстымі, залаціста-вохрыстымі, чырвонымі і цёмназялёнымі фарбамі, згарманізаванымі паміж сабой. У каларыстычную гаму сціпла, тактоўна ўведзена золата: у мініяцюру з выявай Лукі ім дадзены німб, кніга на падстаўцы, аздоба на крэсле: у «Мацфеі» — кашуля, німб, дыванок на падлозе.

42. Тытульны ліст. Мсціжскае евангелле. XIV ст.

Майстар Аршанскага евангелля быў выдатным каліграфам і мастаком свайго часу, які валодаў павышаным пачуццём формы, прапорцый і асаблівага каларыту. Магчыма, ён быў фрэскістам, аб чым сведчыць шырокая, разлічаная на маштабы манера жывапісу — стрыманая ў мадэліроўцы твараў, энергічная і тэмпераментная

43. Застаўка.
Аршанскае евангелле. XIII ст.



ў трактоўцы антуражу. «Фрэскавасць» мініяцюр Аршанскага евангелля падкрэслівае і чысты, не крануты пэндзалем фон пергамента, на якім фігуры евангелістаў чытаюцца выразнымі сілуэтамі.

Мініяцюры Аршанскага евангелля сваёй жанравасцю, жывапіснасцю прыёмаў, свабодай пастаў сугучны візантыйскаму палеалогаўскаму жывапісу. Разам з тым ад візантыйскага мастацтва мініяцюры адрозніваюцца жыццёвасцю мясцовага тыпажу, які пазбаўлены візантыйскага аскетызму, дынамікай фігур, шырокай, свабоднай манерай пісьма і мажорнасцю каларыту.

Апрача фігурных мініяцюр у Аршанскім евангеллі змешчаны дзве застаўкі і звыш 300 ініцыялаў з варыяцыямі старавізантыйскіх і першапачатковых тэраталагічных форм. У асобных ініцыялах сустракаюцца стылізаваныя выявы людзей. Усе аздобы выкананы контурам, чырвоным чарнілам.

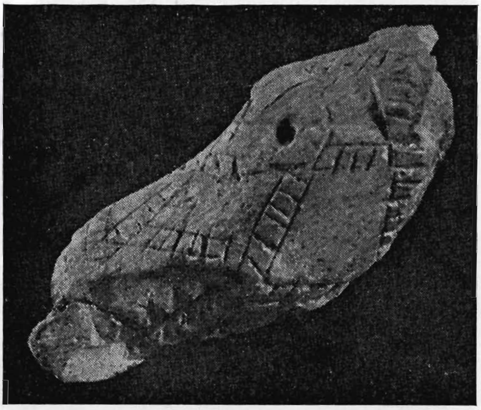
Як адзначана, адсутнасць дастатковай колькасці помнікаў не дазваляе сёння канчаткова вырашыць пытанне генезісу кніжнага жывапісу заходніх зямель Русі. Аднак тагачасную мініяцюру нельга ацэньваць ізалявана, у адрыве ад іншых відаў мастацтва. Разам з полацкімі і бельчыцкімі фрэскамі XI—XII стст. яна складае значны мастацка-культурны набытак, стаіць у шэрагу выдатных твораў таго часу. Як і фрэскісты, мастакі кнігі заходніх зямель Русі вялі дыялог з умудронай шматвяковым мастацкім вопытам Візантыяй і маладым, дынамічным мастацтвам раманскага Захаду. Высокі ўзровень мініяцюр Аршанскага евангелля наводзіць на думку, што ў вольных ад мангола-татарскага нашэсця гарадах Полацкай зямлі кіпела вялікая стваральная праца, выношваліся новыя, перадавыя для свайго часу мастацкія ідэі і формы. У выявы архітэктурных дэталей, вопраткі, твараў святых усё больш настойліва пранікалі мясцовыя рысы, закладваліся асновы мастацкай школы, асаблівасці якой выразна выявіліся ў перыяд фарміравання беларускай народнасці.

СКУЛЬПТУРА І ДРОБНАЯ ПЛАСТЫКА

Шматлікія помнікі мастацтва IX—X стст. адлюстроўваюць язычніцкія магічныя ўяўленні ўсходніх славян. У іх дахрысціянскіх вераваннях абагатвараліся сонца і месяц, горы і камяні, азёры і рэкі, дрэвы і гаі, а таксама жывёла: коні, быкі, мядзведзі.

Богі, якія ўвасаблялі стыхійныя з'явы прыроды, часта падаваліся ў выглядзе людзей. На першым месцы сярод іх быў Пярун — бог грому, маланкі і, верагодна, земляробства. У Полацку на левым беразе ракі Палаты, паводле паданняў, знаходзілася капішча Перуна і стаялі язычніцкія ідалы [77].

44. *Галава каня з в. Рудня Полацкага р-на. XII ст. ДМ БССР*



Бог сонца быў таксама вядомы пад назвамі Хорс, Дажбог, Купала і Ярыла. Аўтар «Слова аб палку Ігаравым», характарызуючы полацкага князя Усяслава, гаворыць, што ён воўкам перабягаў шлях вялікаму Хорсу. Гэта значыць, што слава князя сапернічала са славай самога бога сонца.

Статуі язычніцкіх багоў ставіліся ў памяць аб пэўных людзях, якія пры жыцці карысталіся славай і павагай,— князях, воінах, чараўніках.

У рэчышчы Заходняй Дзвіны знаходзяцца валуны, якім, відаць, пакланяліся ў пару язычніцтва старажытныя палачане.

Гэту думку пацвярджаюць крыжы і надпісы на камянях, якія ў XII ст. загадаў высечы полацкі князь Барыс Усяславіч. Адзін такі камень з надпісам «Господи помози рабу своему Борису» збярогся каля Полацка [78]. У 1171 г. па загаду сына Барыса Рагвалода, які княжыў у той час у Друцку, на валуне вышынёй 3 м высечаны шасціканцовы крыж і надпіс: «В лето 6679 мая в 7 день доспен (иссечен) крест сей. Господи помози рабу своему Василию в крещении именем Рогволода сыну Борисову» [79]. Вышыня літар 15 см. Надпіс прыгожа размешчаны вакол крыжа.

Пластыка знаходзілася ля вытокаў мастацтва славян. Мініяцюрныя скульптуркі археолагі знаходзяць у пахаваннях VIII — пачатку X ст. Пры раскопках крывіцкага кургана каля в. Баркі на Полаччыне выяўлена больш дзесятка зробленых з косці качак даўжынёй 3 см. Іх насілі на шыі як каралі [80]. У кургане каля в. Рудня (таксама на Полаччыне) зберагласся галоўка каня з косці (даўжыня фрагмента 2,6 см). На мініяцюрнай скульптуры добра перададзена конская вупраж таго часу.

Старажытныя разьбярскія традыцыі прасочваюцца на касцяных шахматных фігурках. Першае знаёмства з шахматамі ў насельніцтва тэрыторыі Беларусі адбылося не пазней XI ст., аб чым сведчыць фігура каня з паселішча на рэчцы Менцы ў вярхоўі Пцічы пад Мінскам [81]. Траплялі шахматы з Персіі і Сярэдняй Азіі,

[77] Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательных местах Белоруссии.— СПб., 1855, с. 109.

[78] У 1981 г. камень быў перавезены ў Полацк і ўстаноўлены на Верхнім замку.

[79] Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI—XIV вв.— М., 1964, с. 26—33.

[80] Очерки по археологии Белоруссии, ч. 2, с. 19—20.

[81] Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли, с. 135.

верагодна, праз Хазарскі каганат і Волжскую Булгарыю. Паколькі іслам забараняў адлюстраванне жывых істот, шахматныя фігуры насілі абстрактны характар. Такі выгляд мае і фігура, знойдзеная на паселішчы на Менцы.

Рамеснікі Кіеўскай Русі выраблялі стылізаваныя шахматныя фігуры па ўсходніх узорах. Большасць фігур мела форму цыліндрыкаў, конусаў, пірамідак. Касцяныя фігуркі коней рабіліся ў XII ст. у выглядзе цыліндрыка з адным бакавым выступам у верхняй частцы, які сімвалізаваў галаву. Такія фігуры знойдзены ў Навагрудку і Тураве. Цыліндрыкі з двума бакавымі выступамі ўяўлялі шахматную фігуру слана. Яны знойдзены ў Друцку. Ладдзю ў старажытнасці арабы называлі рухам па назве фантастычнай птушкі з персідскага казачнага эпасу. Звычайна яе рабілі з двума ўзнятымі крыламі. Шахматная фігура мела ўнізе прамавугольную аснову, а зверху — два выступы [82]. Шахматная ладдзя «рух» XII ст. знойдзена ў Копысі. Яна нагадвае сярэдневяковы арабскі «рух», але мае і свае асаблівасці. Касцяная фігурка аналагічнага характару выяўлена і ў Ваўкавыску.

45. Шахматная фігурка ферзя з Лукомля. XII ст. ДМ БССР

Апрача абстрактных шахматных фігур папулярнымі былі так званыя шахматы «з тварыкамі», якія выабляліся ў рэалістычнай манеры. Іх выразалі з косці ці каменю. Кожная такая фігура XII—XIII стст. — гэта па-майстэрску выкананая мініяцюрная скульптура, у якой адначасова адлюстраваны жывыя назіранні разьбяра і вопыт мастацкай разьбы, набыты славянамі яшчэ ў часы язычніцтва. На Беларусі знойдзена пяць фігур «з тварыкамі», якія датуюцца XII—XIII стст. Майстэрства іх выканання і дакладнасць перадачы дэталей сведчаць аб тым, што зроблены яны таленавітымі мясцовымі разьбярамі.

Шахматная фігура цара (так на Русі называлі караля) вышынёй 46 мм, выяўленая на Берасцейскім гарадзішчы, уяўляе сабой знатнага воіна з мячом ці нейкай іншай адзнакай княжацкай улады ў правай руцэ і са шчытом на левай [83].

Фігура, відаць, ферзя, знойдзеная ў Лукомлі, паказвае чалавека, які сядзіць на невялікай авальнай падстаўцы, склаўшы па-ўсходняму ногі і скрыжаваўшы на грудзях рукі. З-пад галаўнога ўбору (магчыма, шлема) звісаюць валасы. Рысы твару некалькі грубаватыя: падбароддзе выступае наперад, нос прыплясканы. Ва ўсёй паставе — спакой і ўладарнасць [84].

---

[82] Линдер И. М. Шахматы на Руси.— М., 1975, с. 29.

[83] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў (Альбом)/Склад. Н. Ф. Высоцкая.— Мн., 1983, с. 4—7.

[84] Заслаўскі гісторыка-археалагічны запаведнік.— Мн., 1983, с. 30—31.

46. Шахматная фігура тура з Гродна. XII ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

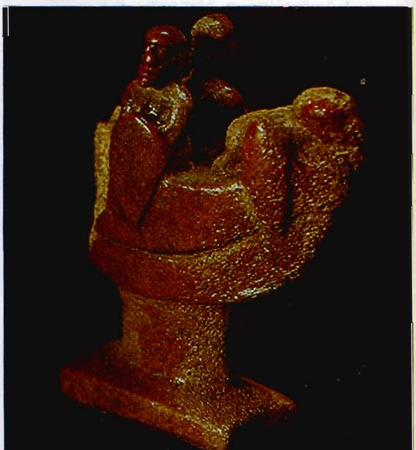
Мініяцюрная шахматная фігура з Гродна са светла-жоўтага каменю мае выгляд невялікага рачнога судна з воінамі на носе і карме. На бартах — круглыя адтуліны для вёслаў, але весляры не бачны: іх закрывае палуба.

У Ваўкавыску знойдзена другая, ужо касцяная фігура ладдзі (вышыня 5,5 см) у форме карабля на ножцы з прамавугольнай асновай. Ля бартоў пасярэдзіне стаяць два маладыя воіны. У іх грубаватыя рысы твараў, з-пад невялікіх круглых шапачак, якія нагадваюць сучасны берэт, на плечы звісаюць доўгія валасы. На бартах судна перад воінамі вісяць шчыты міндалепадобнай формы. Трэці воін прытуліўся на носе судна з двума шчытамі па баках і засяроджана глядзіць уперад. Частка вырабу пашкоджана, таму выява чацвёртага воіна не захавалася, уцалеў толькі шчыт. Гэта шахматная фігурка памерамі і многімі дэталямі блізкая да каменнай ладдзі з Гродна.

Бясспрэчна падабенства гродзенскай ладдзі з вядомым у XII ст. на Русі асобым тыпам судна, так званым насадам, прыстасаваным для бою на вузкіх рэках [85]. Гэта лодка з высока ўзнятымі бартамі, якія засланялі весляроў ад варожых стрэл. Воінам у жалезных даспехах стрэлы не шкодзілі нават на палубе. Магчыма, такімі лодкамі карысталіся ў беларускім Панямонні. Мясцовы разьбяр, якому не раз даводзілася бачыць баявыя судны, вырашыў адлюстраваць іх у шахматных мініяцюрах.

У Ваўкавыску была знойдзена таксама касцяная пешка, унікальная для шахмат XII ст. Яна ўяўляе сабой мініяцюрную, вышынёй 25 мм, скульптурку барабаншчыка, змешчаную на трохвугольнай аснове, які падае сігнал да бою. Ваенны музыка XII ст.— прысадзісты чалавек з няправільнымі

47. Шахматная фігура тура з Ваўкавыска. XIII ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей



рысамі твару і зачэсанымі назад доўгімі валасамі. На галаве — нізкая шапачка, як і ў воінаў апісаных вышэй лодак-насадаў. Ён у доўгай да каленяў падпяразанай кашулі, на нагах — боты. З пляча на шырокай стужцы

[85] Воронин Н. Н. Древнее Гродно.— М., 1954, с. 76, 77.

48. Шахматная фігура «Барабаншчык» з Ваўкавыска. XII ст. ДММ БССР

звісае «бубен». Разьбяр імкнуўся перадаць дэталі, якія лічыў важнымі. У правай руцэ барабаншчыка — узнятая ўверх загнутая на канцы палка. Гэта вашчага, якой білі па барабанах або літаўрах.

Усе шахматныя фігуры вельмі блізкія паміж сабой па выкананню і апрацоўцы, што сведчыць пра адметнасць стылю ў мініяцюрнай скульптуры старажытнай Беларусі. Шахматныя мініяцюры XII—XIII стст.— важнае пацвярджэнне высокага ўзроўню як матэрыяльнай, так і духоўнай культуры тагачаснага насельніцтва Беларусі.

Блізкая па манеры выканання да апісаных шахматных фігур знаходка XII ст. з Навагрудка — вухачыстка, на якой змешчана выява старажытнага музыкі, што іграе на струнным шчыпковым інструменце [86]. Музыка паказаны ў доўгай кашулі, на галаве — лямцавая шапка, такая ж, як у барабаншчыка і воінаў гродзенскай і ваўкавыскай шахматных фігур.

З прыняццем хрысціянства пачалі з'яўляцца творы, якія адлюстроўвалі хрысціянскі культ. Каменныя абразкі, якія насілі на грудзях, часам у мяшэчках, адносіліся да рэчаў, што асабліва шанаваліся.

Пры невялікай колькасці ўзораў дробнай пластыкі XI—XIII стст., што дайшлі да нас, не заўсёды ёсць магчымасць высветліць, дзе яны выраблены. У лепшым выпадку іх можна класіфікаваць па матэрыялу, іканаграфіі, стылявых асаблівасцях і сюжэтах [87]. Пытанне аб размежаванні візантыйскіх і старажытнарускіх твораў складанае і канчаткова не вырашана. Але безумоўна тое, што старажытнарускія помнікі амаль ніколі не мелі такой выразнай антычнай асновы ў разуменні і перадачы вобраза, як візантыйскія.

Выдатны твор каменнай дробнай пластыкі выяўлены ў пласце 20-х гадоў XIII ст. пры раскопках полацкага Верхняга замка ў 1967 г. На абразку (62×41 мм) рэльефныя выявы цара Канстанціна і царыцы Алены, якія трымаюць перад сабой васьміканцовы крыж, змешчаны на падстаўцы, што падкрэслівае адносіны фігур да фону і стварае прасторавую глыбіню рэльефу. Іканаграфічна такая кампазіцыя даволі блізкая да візантыйскіх узораў [88], але па стылю яна аналагічная помнікам старажытнарускай дробнай пластыкі ранняга часу. У значнай меры абразок закра-

---

[86] Гуревич Ф. Д. Изображения музыкантов Древней Руси.— Сов. археология, 1965, № 2, с. 276—281.

[87] Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты.— Сов. археология, 1972, № 3, с. 200—207.

[88] Лазарев В. Н. История византийской живописи.— М., 1947, т. 1, табл. XXVI.

49. Фігурка музыканта з Навагрудка. XII ст. ДМ БССР

нуты раманскімі ўплывамі [89]. Заходнія тэндэнцыі прасочваюцца ў агульнай трактоўцы каржакаватых фігур, падкрэсленай лінейнасці, характэрнай перадачы складак адзення. Не зусім звычайныя для візантыйскай іканаграфіі і формы імператарскіх карон. Вылучаюцца шырокія твары з моцна сціснутымі вуснамі і цяжкімі падбародкамі.

У рускай каменнай пластыцы гэтай з'яве можна знайсці толькі адзіную аналогію — сярод рэльефаў Успенскага сабора г. Уладзіміра, якія таксама адзначаны заходнімі ўплывамі [90] і датуюцца 1158—1160 гг. Полацкі абразок, паводле стылявых адзнак, можна аднесці да сярэдзіны XII ст., гэтаму не пярэчаць і эпіграфічныя асаблівасці надпісаў, якія суправаджаюць выявы. Абразок быў пазалочаны.

На тэрыторыі вакольнага горада старажытнага Пінска знойдзены абразок Спаса Эмануіла [91]. Пытанне аб месцы яго вырабу пакуль застаецца адкрытым. Абразок, магчыма, зроблен у Візантыі ці мясцовым майстрам пад моцным візантыйскім уплывам. Ён мае прамавугольную ніжнюю і паўцыркульную верхнюю часткі. Фігурны выступ верхняй часткі з прасвідраванай адтулінай для шнурка ўпрыгожаны візантыйскім крыжам і чатырма кропкамі. Асобныя часткі абразка былі пазалочаны. Выява юнага Хрыста — пагрудная. Клаў (вышыўка на хітоне) арнаментаваны перакрыжаванымі лініямі. Паўзверх хітона накінуты гімацій, які звісае з левага пляча, збіраючыся ў шырокія складкі, і пакрывае краем правае плячо. Вакол галавы німб з перакрыжаваннем. Разьба выканана ў даволі высокім рэльефе. Характар рэльефу і асаблівасці трактоўкі твару Спаса Эмануіла нагадваюць лепшыя ўзоры візантыйскай пластыкі эпохі неакласіцызму.

Унікальны двухбаковы абразок прамавугольнай, амаль квадратнай формы з выступам зверху і адтулінай для шнурка знойдзены на замчышчы ў Мінску. На адным яго баку — паясная выява маці боскай, якая вядома пад назвай Агіасарытысы, ці Халка-

[89] Нікалаева Т. В. Скарбы мастацтва.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1972, № 1, с. 60.

[90] Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: XII век. Владимир, Боголюбово.— М., 1969, с. 96, 112—113, рыс. 61, 62.

[91] Лысенко П. Ф. Каменная иконка из Пинска.— Сов. археология, 1968, № 2, с. 295—297.

50. Канстанцін і Алена.
Абразок з Полацка.
XII ст. Полацкі краязнаўчы музей

пратыйскай (паводле назвы Халкапратыйскага храма ў Канстанціпопалі)[92]. Характэрнае для вобраза маці боскай палажэнне рук: яны знаходзяцца на левым баку, левая павернута далоняй, правая — знешнім бокам. Трактоўка твару нагадвае абразок Канстанціна і Алены з Полацка. Выява маці боскай Халкапратыйскай добра вядома па візантыйскіх камеях, аднак ва ўсходнеславянскай дробнай каменнай пластыцы сустракаецца ўпершыню. На другім баку абразка — выява апостала Пятра[93]. Яго фігура пададзена франтальна, іканаграфічны тып не зусім традыцыйны: прадаўгаваты твар, кароткія валасы ў выглядзе паўкруглых завіткоў. Выявы маці боскай і апостала Пятра пабудаваны на традыцыях аб'ёмаў. Фігуры пластычныя, разьба барэльефнагарэльефная. Па стылявых асаблівасцях і графіцы надпісу абразок можна датаваць мяжой XII—XIII стст.

Абразок Міколы і архідыякапа Стэфана, знойдзены на замчышчы ў Мінску[94], значна адрозніваецца ад папярэдніх узораў. Мікола і Стэфан выкананы ў рост. Над імі — паясная выява Спаса Эмануіла з распасцёртымі рукамі. Мікола ў епіскапскім адзенні з евангеллем у левай руцэ, Стэфан у дыяканскім адзенні з кадзілам у правай руцэ. Мадэліроўка твараў сакавітая, пластычная. Фігуры з вялікімі галовамі і некалькі паменшанымі тулавамі. Тып твараў, іх пластычная характарыстыка дазваляюць аднесці абразок да канца XII ст.

Такі ж абразок, адліты з бронзы, знойдзены пры раскопках гарадзішча XI ст. на р. Менцы ў наваколлі Мінска. Відаць, ён быў прататыпам каменнага абразка з Мінскага замчышча[95].

Сярод абразкоў, зробленых з косці, асаблівай увагі заслугоўвае пласцінка ад трыпціха XII ст. з Ваўкавыска. Прамавугольная па форме (даўжыня — 107 мм, шырыня — 46 мм), яна падзелена на паясы, у якіх змешчаны тры пагрудныя выявы: зверху архангел Гаўрыіл ці Міхаіл, пасярэдзіне, відаць, Пётр, унізе Юрый ці Пракопій. Фон, на якім размешчаны выявы, заглыблены на 2 мм. Выразная выява архангела, які нібы падаўся наперад. У яго прадаўгаваты твар, маленькі рот, шырока раскрытыя вочы, кароткія валасы ў выглядзе зігзагападобных завіткоў. Кісці рук непрапарцыянальна буйныя. На адваротным баку — рэльефны чатырохканцовы крыж падоўжных прапорцый з медальёнамі па перакрыжаванні. На думку А. У. Банк, ваўкавыская пласцінка ўзнаўляе частку візантыйскага трыпціха са слановай косці[96]. Па майстэрству апрацоўкі абразок з Ваўкавыска кры-

51. Плітка з выявай барса з Ваўкавыска. XII—XIII стст. ДММ БССР

[92] Кондаков Н. П. Иконография Богоматери.— Пг., 1915, т. 2, с. 294, 296.
[93] Штыхаў Г. В., Захарэнка П. Н. Старажытныя скарбы Беларусі.— Мн., 1971, № 37.
[94] Загорульский Э. М. Возникновение Минска.— Мн., 1982, с. 228, 325.
[95] Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли (IX—XIII вв.), с. 142.
[96] Банк А. В. Константинопольские образцы и местные копии.— Византийский временник. М., 1973, с. 192.

ху саступае візантыйскім узорам. Некаторыя даследчыкі мяркуюць, што ён мог быць зроблены ў старажытным Ваўкавыску мясцовым майстрам па візантыйскаму ўзору [97]. Адчуваецца, што майстар добра валодаў інструментам, умела апрацоўваў матэрыял. Фігуры, жэсты, позы святых рытмічна ўзгоднены.

Да вялікай групы вырабаў меднага ліцця належаць літыя бронзавыя крыжы-энкалпіёны XII—XIII стст. Складаюцца яны з дзвюх частак і апрача сваёй асноўнай функцыі, звязанай з культам, выконвалі ролю ўпрыгожанняў. Энкалпіёны насілі паўзверх адзення. У больш позніх вырабах рэльеф меншы, а выявы амаль плоскія.

У канцы XII — першай палове XIII ст. замест недаўгавечных гліняных форм для адліўкі энкалпіёнаў з'явіліся каменныя. У іх можна было адліваць вялікую колькасць вырабаў. Літыя бронзавыя энкалпіёны знойдзены ў Друцку, Мінску, Полацку, Гродна, Навагрудку, Тураве, Магілёве, Брэсце, Мсціславе [98], а таксама на Маскавіцкім гарадзішчы каля Браслава [99]. Значная іх частка, верагодна, зроблена ў Кіеве, але не выключана, што некаторыя створаны і мясцовымі майстрамі па кіеўскіх мадэлях.

У Мсціславе знойдзен энкалпіён з надпісам «Пресвятая богородица, помогай!» Крыжы гэтага тыпу, адлітыя ў стандартнай форме, вядомы ў сотнях экземпляраў. Майстар зрабіў памылкі ў тэксце і забыўся выразаць іх у люстэркавым адлюстраванні. Вырабы датуюцца 30-мі гадамі XIII ст.

Незвычайная гісторыя энкалпіёна з в. Купяцічы каля Пінска, дзе ён шанаваўся як цудатворны абраз маці боскай [100]. Літы з бронзы, ён быў аб'яўлены цудатворным. Для яго была зроблена дарагая сярэбраная аправа. «Цудатворны абраз» захоўваўся ў спецыяльна пабудаванай царкве. У 1636 г. манахі Купяціцкага манастыра перасяляліся ў Кіеў і перанеслі з сабой энкалпіён, які быў змешчаны ў Сафійскім саборы. Купяціцкі энкалпіён тыпалагічна адпавядае мадэлі, якая з'яўляецца найбольш характэрнай для кіеўскай металапластыкі XI — пачатку XII ст. [101] Яе выявы рэльефныя. На адной створцы змешчана распяцце з пагруднымі выявамі святых, на другой — маці боская з дзіцем, а ў медальёнах — бюсты пакутнікаў.

У Полацкай зямлі пад уплывам Кіева былі распаўсюджаны творы прыкладнога мастацтва з выявамі Барыса і Глеба. На падвесным бронзавым абразку з Копысі Барыс і Глеб адлюстраваны ў рост. У Барыса невялікія вусы, кучаравыя падстрыжаныя валасы. У Глеба кучаравыя локаны раскінуты па плячах. У правай руцэ Барыс і Глеб трымаюць перад грудзямі чатырохканечныя крыжы, у левай — мячы ў ножнах. Фігуры зграбныя. На галовах высокія шапкі, князі апрануты ў кафтаны, на нагах мяккія, без абцасаў боты. У гэтым абразку добра выяўлена засваенне кіеўскіх і візантыйскіх традыцый мясцовымі майстрамі [102].

Цікавай дробнай пластыкай вызначаўся Тураў. Вядомы чатыры невялікія авальныя абразкі-ўстаўкі, зробленыя метадам ліцця ў гліпянай

---

[97] Зверуго Я. Г. Древний Волковыск, с. 128.
[98] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель.— Сов. археология. М., 1974, № 3, с. 212, 213.
[99] Дучыц Л. Крыжы-энкалпіёны.— Мастацтва Беларусі, 1983, № 6, с. 57—58.
[100] Петров Н. И. Купятицкая икона Богородицы в связи с древнерусскими энколпионами.— Тр. IX археол. съезда в Вильне. М., 1897, т. 2, с. 71—78.
[101] Седова М. В. Ювелирные изделия древнего Новгорода.— М., 1981, с. 55, 57, рис. 18 (3—4).
[102] Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў (Альбом) /Склад. Н. Ф. Высоцкая.— Мн., 1984, с. 5.

форме, якія, відавочна, выкарыстоўваліся для ўпрыгожання буйных прадметаў рэлігійнага культу. Гарэльефныя выявы святых рэалістычныя, рысы іх твараў індывідуалізаваны. Выразнымі штрыхамі перададзена адзенне і іншыя дэталі.

Заслугоўваюць увагі два абразкі. На адным з іх — маці боская, па іканаграфічнаму тыпу Агіасарытысы. Тая акалічнасць, што гэты іканаграфічны тып прадстаўлены абразкамі з Мінска, Турава і пячаткай з Полацка, дазваляе гаварыць аб характэрных асаблівасцях дробнай пластыкі старажытных зямель Беларусі.

Характэрнае аблічча багародзіцы: шырокі твар, буйнаваты, нібы расплясканы, нос. Рукі яе ў суадносінах з фігурай крыху буйнаватыя. Мафорый на галаве, укладзены ў выглядзе кос, выкананы прыёмам перакрыжаванай штрыхоўкі. У твары адчуваецца пэўная экспрэсія — журботна апушчаныя вугалкі рота, засмучаны выраз вачэй. На другім абразку з Турава змешчаны святы з раздвоенай барадой, з кнігай у руках. Некаторыя даследчыкі мяркуюць, што гэта адлюстраванне Кірылы Тураўскага, зробленае мясцовым майстрам у XIII ст.[103]

Асаблівы від дробнай пластыкі — віслыя пячаткі. Звычайна яны адціскаліся на свінцовых кружках, якія падвешваліся на шнурку да дакументаў. Пячатка канца X ст., адна з самых старажытных на Русі, належала полацкаму князю Ізясла-

52. Абразкі з Мінскага замчышча. XII ст. ДММ БССР. Злева: двухбаковы абразок з выявай Пятра (адваротны бок); справа: абразок з выявай Міколы і Стэфана

[103] Лысенко П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турова.— Сов. археология, 1967, № 1, с. 281—284.

ву — сыну Рагнеды і Уладзіміра. На ёй мелася выява трохзубца — родавага знака гэтага князя, а вакол надпіс: «Изос[лав]ос», што перадае кірыліцкімі літарамі грэчаскае гучанне імя «Ізяслаў».

На адным баку пячаткі з Ваўкавыска (дыяметр 25 мм) — чатырохпялёсткавая разетка, на другім — фігура чалавека ў рост, магчыма, князя. На яго галаве карона, у правай руцэ — дзіда, у левай — шчыт. На пячатцы надпіс: «Дімітріос». Належала пячатка старэйшаму сыну Яраслава Мудрага Ізяславу, які меў кананічнае імя Дзмітрый. Княжыў ён у сярэдзіне XI ст. у Тураве, а пасля смерці бацькі (1054) стаў вялікім князем Кіеўскім [104].

Рэдкімі былі на Русі пячаткі, якімі карысталіся жанчыны. Вядомы два экземпляры, якія, верагодна, належалі маці Ефрасінні Полацкай (сярэдзіна XII ст.). Выкананы яны з вялікім майстэрствам. На адным баку — выява св. Сафіі, на другім — св. Юрыя [105]. На гарадзішчы каля Ноўгарада знойдзена свінцовая віслая пячатка Ефрасінні Полацкай. Галоўнай прыкметай для вызначэння прыналежнасці пячаткі паслужыў надпіс, які размяшчаецца вакол выявы св. Ефрасінні і заканчваецца словамі: «Ефросини нарецаемой». З другога боку пячаткі змешчана кампазіцыя Праабражэння, якая налічвае пяць фігур. Цэнтральнае месца ў кампазіцыі займае Хрыстос. Пячатка адціснута на невялікім свінцовым кружку.

Унікальная пячатка знойдзена пры раскопках Верхняга замка ў Полацку. На ёй рэдкі ў старажытнарускай сфрагістыцы прыклад адлюстравання ў рост маці боскай

53. Створка абразка-складня «Нараджэнне Хрыста» з Віцебска. XIII ст. ДМ БССР

Агіасарытысы [106]. З другога боку змешчана выява архангела Міхаіла.

Пячаткі апрача членаў княжацкіх сем'яў мелі прадстаўнікі духавенства — мітрапаліты, епіскапы. Да нас дайшлі дзве віслыя іменныя пячаткі полацкага епіскапа Дзіянісія (памёр у 1183 г.). На адным яе баку адлюстравана маці боская Аранта — традыцыйная эмблема царквы.

Свінцовая пячатка памерам каля 30 мм знойдзена ў Пінску. На адным яе баку змешчаны бюст св. Дзмітрыя з кап'ём каля правага пляча і шчытом у левай руцэ. На адваротным баку — бюст маці боскай Аранты тыпу «Непарушная сцяна». Такія пячаткі былі даволі распаўсюджанымі, але каму яны належалі,— дакладна не высветлена [107].

---

104 Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X—XV вв.— М., 1970, т. 1, с. 35.

105 Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка.— Сов. археология, 1965, № 3, с. 244—245.

106 Штыхов Г. В. Древний Полоцк. IX—XIII вв., с. 115.

107 Міралюбаў Б. В. Пінская віслая пячатка.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1975, № 4, с. 40—41.

У выніку гандлёвых зносін на Беларусь былі завезены вырабы, зробленыя ў краінах Заходняй Еўропы. У гродзенскай Каложскай царкве сярод старадаўніх рэчаў быў знойдзены бронзавы вадаліў (рукамыйнік) у выглядзе коннага рыцара (вышыня вырабу 240 мм). Паміж вушамі каня ёсць адтуліна, куды наліваласея вада. Выцякала яна з рота. Вупраж упрыгожана двайнымі зігзагамі. Гэта характэрны матыў гравіроўкі на аналагічных паўночнагерманскіх вадалівах XIII ст. Зроблены вадаліў у Ніжняй Саксоніі.

На дзядзінцы Ваўкавыска знойдзена навершша ад трона, выразанае з маржовай косці ў выглядзе скульптурнай галавы льва (вышыня 38 мм). У льва вельмі застрашальны выгляд. У раскрытай пашчы звер трымае немаладога чалавека, апранутага ў багатае адзенне, характэрнае для заходнееўрапейскай арыстакратыі XI—XII стст. З тыльнага боку львінай галавы — выява маладога феадала, які сядзіць на троне. Ён апрануты ў такое ж самае адзенне, як і чалавек у пашчы льва. Адна і тая ж асоба паказана ў розныя перыяды жыцця. У тэраталагічнай арнаментыцы Захаду леў-антрапафаг ідэнтыфікуецца з д'яблам. Абедзве выявы звязваюцца адной ідэяй аб марнасці ўсяго зямнога. Гэты высокамастацкі выраб быў зроблены ў Паўднёвай Германіі і датуецца другой паловай XII — пачаткам XIII ст. [108]

Такім чынам, ёсць падставы гаварыць аб асаблівасцях дробнай пластыкі XII—XIII стст. старажытных гарадоў на тэрыторыі сучаснай Беларусі, і ў першую чаргу Полацка. У той жа час можна падкрэсліць, што кожнае княства ўносіла свой уклад у развіццё культуры Старажытнай Русі.

[108] Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X — XIV вв.).— М., 1966 с. 28.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Развіццё феадальных сацыяльнаэканамічных адносін, узнікненне і рост гарадоў садзейнічалі аддзяленню рамяства ад сельскай гаспадаркі і хуткаму развіццю рамёстваў: касцярэзнага, ювелірнага, ліцейнага, кавальскага, мастацкай апрацоўкі дрэва, ганчарства і інш. Выразнае сацыяльнае размежаванне ў грамадстве не магло не адбіцца на характары развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, яго стылі і сюжэтах. У асяроддзі сялян і значнай часткі гараджан яно развівалася ў рамках традыцый, закладзеных у папярэдні перыяд. Рэчы хатняга ўжытку, зброя, упрыгожанні з шырокадаступных матэрыялаў — дрэва, косці, гліны, жалеза — аздабляліся геаметрычным арнаментам сімвалічнага характару. Сярод знаходак на вясковых паселішчах рэдка трапляюцца унікальныя рэчы, на выраб якіх патрабаваліся многія месяцы карпатлівай працы. Большасць прадметаў — масавыя, недарагія, шырокадаступныя.

Вырабы, прызначаныя для задавальнення патрэб дружынна-баярскай знаці, адрозніваліся не толькі шырокім ужываннем дарагіх матэрыялаў — срэбра, золата, каштоўных камянёў, але і сваім характарам. Калі раней яны былі ў першую чаргу амулетамі-аберэгамі, то цяпер гэта прадметы чыста дэкаратыўнага мастацтва, хаця сувязь з міфалогіяй заставалася яшчэ даволі цеснай. Распаўсюджанне на Русі хрысціянства не магло адразу ж ліквідаваць язычніцкія вераванні, своеасаблівае спалучэнне хрысціянства і язычніцтва па-свойму адбілася ў дэкаратыўнапрыкладным мастацтве.

Асабліва шырокі прастор для дзейнасці майстроў, у першую чаргу ювеліраў, адкрываўся ў галіне вырабу ўпрыгожанняў. Уборы жанчын з дарагіх, часта прывазных тканін дапаўняліся разнастайнымі дэкара-

тыўнымі аздобамі, нярэдка з каштоўных металаў. Аднак вартасць матэрыялу часам не ідзе ні ў якое параўнанне з тым аб'ёмам працы, якая ўкладвалася ў дэкаратыўны выраб, з вытанчанасцю і дасканаласцю выканання. Разнастайныя бранзалеты, пацеркі, падвескі, лунніцы, крыжыкі, колты, аздобленыя найтанчэйшым зярненнем, завіткамі скані, гравіраваннем, эмалямі, чарненнем, вызначаліся незвычайнай вытанчанасцю дэкору, зграбнасцю форм, філіграннасцю апрацоўкі. Багата арнаментаваліся зброя, воінскі рыштунак і конская збруя. Гравіраваныя геаметрычным і раслінным арнаментам касцяныя накладкі ўпрыгожвалі

54. Ігольнік з Навагрудка. XII ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны запаведнік

калчаны і ручкі нажоў. Залатым і срэбраным шыццём аздабляліся літургічныя тканіны. Чаканкай і каштоўнымі камянямі — абклады кніг і абразоў.

Размежаванне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва адпаведна класаваму дзяленню грамадства не магло не адбіцца на стылістыцы і матывах дэкору. Калі ў асяроддзі сялян і значнай часткі гараджан бытаваў старажытны геаметрычны арнамент сімвалічнага характару, то ў дружынна-баярскім побыце ўсё большае месца заваёўваў дэкор з раслінных і

55. Касцяная накладка з Ваўкавыска. XII ст. ДММ БССР

жывёльных форм, як рэальных, так і фантастычных. Шырока бытаваў і геаметрычны арнамент, але ён станавіўся больш вытанчаным, напаўняўся новымі матывамі.

Адно з вядучых месц сярод рамёстваў старажытных гарадоў заходніх зямель Русі з XI ст. пачынае займаць мастацкая апрацоўка косці. Па ўзроўню майстэрства апрацоўку косці можна паставіць побач з ювелірным мастацтвам. Тонкай работы грабяні, ручкі нажоў, накладкі на калчаны, шахматы і іншыя прадметы знойдзены пры раскопках старажытнага Мінска, Гродна, Полацка, Турава, Навагрудка, Пінска, Ваўкавыска і іншых гарадоў і паселішчаў. Мясцовае паходжанне вырабаў касцярэзнага мастацтва не выклікае сумнення. Гэта пацвярджаюць вытворчыя адходы і незакончаныя вырабы, а таксама шматлікі інструментарый касцярэзаў. Паяўленне ў XI—XIII стст. токарнага станка садзейнічала як расшырэнню асартыменту

56. Касцяная арнаментаваная пласціна з Ваўкавыска. XIII ст. ДММ БССР

вырабаў, так і павышэнню іх мастацкіх якасцей.

Вельмі разнастайныя па форме і дэкору грабяні: аднабаковыя і двухбаковыя, прамавугольнай ці трапецападобнай формы. Большасць іх аздоблена «вочкавым» арнаментам, які размяшчаецца ў адзін ці некалькі радоў на плоскай паверхні вырабу. Часам такі арнамент акаймаваны зігзагападобнай лініяй ці двума зігзагамі, што ўваходзяць адзін у адзін («воўчы зуб»). Вочкавым арнаментам аздабляліся і іншыя вырабы з плоскай паверхняй: накладкі і пласціны грабянёвых футляраў, ручкі нажоў, гузікі, муфты і інш.

Сярод археалагічных знаходак звяртае ўвагу касцяная ручка нажа XI—XII стст. з Лукомля (ДММ БССР). Шырокія верхнія грані аздоблены крыжыкамі з двайных ліній, а па вузкіх ідзе ланцужок разамкнёных кольцаў з кропачкамі ў цэнтры. Дасканала выкананы ўзор раўнамерна запаўняе ўсю паверхню вырабу, спалучаючы практычныя і мастацкія якасці.

57. Пласціна-накладка з выявай ільвоў з Лукомля. XII ст. ДММ БССР

Геаметрычны вочкавы арнамент, вядомы яшчэ з жалезнага веку, ілюструе тую ўстойлівасць старажытных язычніцкіх вераванняў, якая характэрна для дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва XI—XIII стст. Кружок з кропкай пасярэдзіне, што сімвалізаваў сонца, святло, агонь, — адзін з самых распаўсюджаных элементаў салярнай арнаментыкі, якая па язычніцкіх уяўленнях мела магічную сілу і ахоўвала ўладальніка аздобленай рэчы ад злых духаў. Нездарма вочкавы арнамент наносіўся часцей за ўсё на грабяні, якія пастаянна былі пры сваім уладальніку.

Наносілі вочкавы арнамент спецыяльнымі цыркульнымі разцамі, таму на вырабах з выпуклай паверхняй (лыжках, вухачыстках, муфтах) ён сустракаецца радзей. Затое на іх шырока выкарыстоўваўся дэкор у выглядзе паяскоў, косай штрыхоўкі і пляцёнкі, што нагадвала раменнае пляценне, пашыранае ў кніжнай мініяцюры. Цікавыя знаходкі такога характару выяўлены ў Ваўкавыску. Вухачыстка, знойдзеная на замчышчы ў пласце XII ст., мае вельмі зграбнае дзяржанне, аздобленае валікамі, што акаймоўваюць арнаментальныя паяскі з косай штрыхоўкі [109]. Яшчэ большай дасканаласцю і мастацкай завершанасцю вызначаецца ручка (магчыма, ад лыжкі), знойдзеная ў пласце XIII ст. Яе патоўшчаная частка аздоблена тонкім узорам з перапляцення стужак, выпуклых кропак, паяскоў і нават уставак з каляровага шкла [110].

Пляцёнка часцей за ўсё мела выгляд паласы з двух стужак. Яна вельмі нагадвае ўзоры, здаўна вядомыя

---

[109] Зверуго Я. Г. Древний Волковыск, с. 56, 57.
[110] Там жа.

ў мастацтве Усходу, адкуль, відаць, і прыйшоў на заходнія землі Русі гэты матыў. З XII ст. плецены арнамент сустракаецца і на тэрыторыі Беларусі. Выдатным узорам з'яўляюцца касцяныя пласціны для калчана з Мсціслава[111]. Дасканала выкапаная пляцёнка і астатні дэкор геаметрычнага характару, зроблены ў нізкім рэльефе. Такі дэкор мог быць выкапаны толькі майстрам высокай кваліфікацыі. Гэта больш працаёмкая тэхніка, чым гравіраванне. Акрамя ўжо згаданай пляцёнкі на адной з пласцін выгравіравана нейкая двухгаловая пачвара — характэрны ўзор тэраталагічнага («звярынага») стылю, які атрымаў пашырэнне ў XI—XIII стст. у дэкоры прадметаў побыту пануючых класаў. Адлюстраванне розных пачвар, жывёл і птушак з'яўлялася асаблівай адзнакай храбрасці, моцы і сілы ўладальніка, таму і атрымала такое распаўсюджанне. Тэраталагічны стыль XI—XIII стст.— сведчанне невычэрпнай фантазіі майстроў, творчасць якіх жывілася і язычніцкімі вераваннямі, і матывамі, што прыйшлі з Усходу. Характэрныя ўзоры такога стылю — касцяныя накладкі XII ст. з Ваўкавыска (ДММ БССР) і Лукомля (ДМ БССР). На першай з іх — выявы жывёл, якія аддалена нагадваюць аленя, рысь і ваўка. Фон густа пакрыты геаметрычным і раслінным арнаментам і косай сеткай, квадратамі, паяскамі, галінкамі. Светлыя сілуэты жывёл выразна чытаюцца на шэрым фоне пласціны. Аналагічны твор з Лукомля аздоблены прыблізна ў такім жа стылі і характары. Па контурах жывёл угадваюцца сабакі, што бягуць адзін за адным. Праўда, у адрозненне ад плоскіх схематычных сілуэтаў на ваўкавыскай пласціне жывёлы тут выразаны больш упэўнена, з перадачай аб'ёму і дынамікі цела.

Абодва творы, хаця і ўтрымліваюць усе фармальныя адзнакі тэраталагічнага стылю, яшчэ вельмі далёкія ад узораў лепшых тагачасных майстроў. Яны адлюстроўваюць ранні этап развіцця тэраталагічнага стылю, бо знаходкі наступнага XIII ст. паказваюць куды больш высокі ўзровень касцярэзнага мастацтва. На вырабах дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва XIII ст. фантастычныя істоты трапляюцца часцей, чым рэальныя вобразы звяроў і птушак. Дэкор складаецца з выяў розных пачвар, птушак з чалавечымі галовамі, звяроў з крыламі. Вельмі часта сустракаецца выява звера накшталт ільва, у якога хвост заканчваецца двума завіткамі. Такія хвасты, хаця і досыць схематычныя, можна бачыць на пласціне з Лукомля. Значна выразней гэты матыў адлюстраваны на невялікай вапняковай пліткі з Ваўкавыска (ДММ БССР). У тэхніцы рэльефу на ёй выразана фігура фантастычнага звера. Галава крута завернута назад, доўгі хвост, прапушчаны між задніх ног, заканчваецца пышным завітком-крынам. Такая трактоўка вельмі блізкая да адлюстраванняў на кніжных мініяцюрах, дзе тэраталагічны стыль дасягнуў асаблівага росквіту.

Сведчанняў мастацкай апрацоўкі дрэва захавалася вельмі мала з-за недаўгавечнасці гэтага матэрыялу. Аднак несумненна, што на заходнерускіх землях, багатых лесам, дрэва з-за сваёй даступнасці і лёгкасці ў апрацоўцы было адным з самых распаўсюджаных матэрыялаў. Доказам гэтага з'яўляюцца знаходкі не толькі рэштак збудаванняў, прылад працы, прадметаў хатняга ўжытку, але і шматлікіх інструментаў для апрацоўкі дрэва: сякер, піл, нажоў, долатаў, скобеляў, разцоў, свярдзёлак. Некаторыя з гэтых прылад прызначаны для тонкіх разьбяных работ.

Аб мастацкіх якасцях і характары арнаментыкі драўляных вырабаў даюць уяўленне шматлікія іх фраг-

---

[111] Алексеев Л. В. По Западной Двине и Днепру в Белоруссии.— М., 1974, с. 118.

менты. Звычайна гэта посуд ці дробныя бытавыя рэчы. Уяўляюць цікавасць драўляныя арнаментаваныя лыжкі, знойдзеныя пры раскопках Полацка і Давыд-Гарадка [112]. Іх

58. Самшытавы грэбень з Мінскага замчышча. XIII ст. ДММ БССР

зграбная форма з авальным чарпаком і круглай прамой ручкай, відаць, практычна не змянілася ад папярэдняга перыяду. Пластычная форма лыжак дапаўняецца арнаментам на ручках. Ён нескладаны, выкананы нажом ці разцом контурнай лініяй: двайны зігзаг («воўчы зуб»), пляцёнка, паяскі, рамбічная сетка. Гэты дэкор як па характару выканання, так і па матывах вельмі блізкі да аздаблення касцяных вырабаў. Яшчэ больш прыкметна блізкасць у дэкоры грабянёў, якія складаюць, бадай, самую шматлікую групу драўляных арнаментаваных вырабаў. Вырабляліся яны звычайна з самшыту — цвёрдага і амаль бясслойнага дрэва, прыгоднага для тонкай разьбы. Вельмі дасканалыя ў мастацкіх адносінах грабяні знойдзены пры раскопках Гродна, Полацка, Мінска. Падабенства знаходак гаворыць пра іх масавую рамесніцкую вытворчасць.

Распаўсюджанне ў XII—XIII стст. такарнага станка значна павышала мастацкія якасці драўлянага посуду. Зроблены на тагачасным станку, ён вызначаўся складанасцю профілю, зграбнасцю і вытанчанасцю формы, чаго нельга было дасягнуць пры выдзёўбванні. І хаця гэты посуд не мае разьблёнага дэкору, мастацкія якасці яго несумненныя.

Трэба, аднак, зазначыць, што, хаця разьба па дрэву ў гэты час была даволі распаўсюджанай, уласнага стылю яна яшчэ не выпрацавала. Разьба контурная, пераважна геаметрычнага характару, выконвалася тымі ж інструментамі, якія ўжываліся і для апрацоўкі косці: разцом, нажом, цыркулем ці спецыяльным цыркульным свярдзёлкам для вочкавага арнаменту. Дыяпазон элементаў разьбы нешырокі: канцэнтрычныя кольцы, сетка, пляцёнка, зігзаг, якія ў розных камбінацыях даюць некаторую разнастайнасць варыянтаў. Тым не менш пэўная сціпласць ці адсутнасць дэкору на вырабах з дрэва зусім не сведчыць пра ўзровень мастацкай апрацоўкі гэтага матэрыялу. Вырабы з дрэва перш за ўсё вызначаліся пластычнасцю, скульптурнасцю, цеплынёй, прыгожай натуральнай фактурай, і майстры, відаць, імкнуліся да распрацоўкі якраз гэтых уласцівасцей матэрыялу. У народнай творчасці, дзе мастацкая апрацоўка дрэва займала адно з першых месц, такая лінія прасочваецца аж да XX ст.

Вывучэнне хімічнымі і тыпалагічнымі метадамі фрагментаў шкляных вырабаў (посуду, пацерак, бранзалетаў, пярсцёнкаў, скроневых кольцаў, уставак для металічных пярсцёнкаў і абкладаў рукапісных кніг), знойдзеных у культурных пластах XI—XIII стст. у Полацку, Гродна, Навагрудку, Тураве, сведчыць аб уласнай вытворчасці шкла ў гэтых цэнтрах.

---

[112] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 94; Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 136.

З XI ст. тут вырабляліся шкляныя пацеркі, бранзалеты, а з XII — пярсцёнкі, скроневыя кольцы, устаўкі да металічных пярсцёнкаў і абкладаў рукапісных кніг, сталовы, аптэчны і літургічны посуд. Вопыт вырабу ўпрыгожанняў са шкла і каляровых эмалей садзейнічаў арганізацыі ў Полацку і Гродна вытворчасці паліваных дэкаратыўных плітак і смальтавай мазаікі для ўпрыгожвання мураваных храмаў.

Як і раней, шкляныя пацеркі вырабляліся манахромныя і паліхромныя. Сярод манахромных шмат шкляназалочаных, радзей трапляліся шклянасрэбраныя з бясколернага і празрыстага жоўтага шкла з бліскучай металічнай (залатой ці сярэбранай) фольгавай пракладкай у сярэдзіне. Пераважаюць цыліндрычныя і бочкападобныя памерам да 2 см.

Разам з некалькімі вялікімі шкляназалочанымі пацеркамі ў склад маністаў уваходзілі нізкі абаранкападобнага і рубленага цыліндрычнага бісеру жоўтага, сіняга, зялёнага, чырвонага, блакітнага, фіялетавага колеру, а таксама з бясколернага і малочнага шкла. Колеравыя спалучэнні ў маністах утвараліся на кантрастным супастаўленні залацістага з сінім і зялёным. Але ў нізцы пераважалі залацістыя фарбы. Маністы, дзе чаргаваліся залацісты і сіні колеры ці залацісты і зялёны, жоўты і сіні, вызначаліся надзвычай гарманічным каларытам. У цэнтры маністаў і ў месцах зашпільвання часта змяшчаліся буйныя «вачкаватыя», мазаічныя, сердалікавыя, аметыставыя, крышталёвыя і кварцавыя пацеркі, якія па колеру адпавядалі дробным шкляным пацеркам.

Пацеркі ўсіх тыпаў рабіліся з каліева-свінцова-крэменязёмнага шкла і па саставу шкламасы адносяцца да ўсходнеславянскіх упрыгожанняў. Вырабляліся пацеркі і з прыродных мінералаў — горнага крышталю (Навагрудак), сердаліку (Віцебск), бурштыну (Полацк), кварцу (на Гомельшчыне і Гродзеншчыне), дзе і цяпер ёсць багатыя залежы празрыстага кварцу. Выраб пацерак з мясцовага дробнага бурштыну мае тысячагадовыя традыцыі[113].

59. Шкляныя пацеркі з в. Слабодка Чашніцкага р-на Віцебскай вобл. МСБК

Шкляназалочаныя пацеркі лічыліся этнічнай прыкметай крывічоў. Аднак знаходкі іх на тэрыторыі Гомельскай і поўдня Мінскай абласцей, дзе жылі радзімічы і драўляне, сведчаць, што гэтыя пацеркі былі характэрны і для іншых плямён, якія насялялі тэрыторыю Беларусі.

У пачатку XI ст. на тэрыторыі сучаснай Беларусі сталі вырабляць са шкла разнастайныя па колеру і форме бранзалеты. Іх колер у асноўным паўтараў колеры шкляных пацерак. Шкляныя бранзалеты сустракаюцца пераважна пры раскопках гарадоў, але трапляюцца і ў сельскіх курганных пахаваннях (каля в. Ходасавічы Рагачоўскага, в. Малькавічы Ганцавіцкага, каля воз. Богінскага Браслаўскага р-наў) і ў пахаванні пад фундаментам Ніжняй царквы Гродзенскага замка. Насілі іх не толькі на запясцях, але і вышэй локця.

Пластычнасць расплаўленага свінцова-крэменязёмнага шкла дазваляла

---

[113] Левков Э. А., Маныкин С. С. Янтарь Белоруссии.— У кн.: Матер. 3-й науч. конф. молодых геологов Белоруссии.— Мн., 1969, с. 266.

выцягваць з яго шкляныя жгуты праз адтуліну ў шаблоне і згінаць іх у бранзалеты, пярсцёнкі ці скроневыя кольцы, навіваць іх вакол сваёй восі, каб атрымаць вітыя ці кручоныя бранзалеты, прасаваць і адліваць асобныя віды бранзалетаў, а таксама прасаваць устаўкі да металічных пярсцёнкаў і абкладаў рукапісных кніг.

У вялікай колькасці шкляныя бранзалеты X ст. знойдзены на гарадзішчах г. Оршы, в. Чаркасова Аршанскага раёна, XI ст.— у многіх іншых гарадах і паселішчах. Вынікі раскопак сведчаць пра масавасць іх ужывання і выраб ювелірамі, а не шкларобамі. У доме навагрудскага ювеліра іх знойдзена да 60 штук, у доме полацкага рамесніка — 23. Пераважаюць чорныя, зялёныя, карычневыя, сінія і жоўтыя бранзалеты, радзей трапляліся бірузовыя, блакітныя і фіялетавыя, зусім рэдка — чырвоныя і аранжавыя, якія афарбоўваліся меддзю і жалезам. Шмат бранзалетаў са шкла розных адценняў, што залежала не толькі ад колькасці ўведзеных фарбавальнікаў, але і ад тэмпературных рэжымаў, якія стыхійна складваліся ў час варкі каляровага шкла ў невялікіх тыглях.

Па форме бранзалеты гладкія, кручаныя ці вітыя. Вырабляліся яны метадам працягвання круглага шклянога жгута праз адтуліны рознай канфігурацыі ў спецыяльным металічным прыстасаванні і таму набывалі ў папярочніку круглы, сплошчаны, трох- і чатырохвугольны абрыс. Самыя пашыраныя круглыя, якія выраблялiся шляхам выцягвання шклянога дроту са шкляной масы і наступным згінаннем яго ў кальцо адпаведнага дыяметра. Сплошчаныя ў папярочніку нагадвалі сегмент.

Асноўны дэкаратыўны элемент бранзалетаў — ніці з глушонага шкла, якія накладваліся на гладкія, радзей — на кручаныя бранзалеты ў выглядзе перавітай вакол іх тулава стужачкі. Часцей сустракаюцца ніці жоўтага колеру, якімі апляталіся чорныя, карычневыя і зялёныя бранзалеты. Знойдзены чырвоны бранзалет, абвіты чорнымі ніцямі.

Спалучэнні форм і колераў сярэдневяковых шкляных бранзалетаў самыя разнастайныя. Улічваючы, што на руцэ насілі па некалькі бранзалетаў, карычневыя і чорныя, вельмі строгія і сціплыя, часта спалучалі з жоўтымі, зялёнымі і блакітнымі. У Мсціславе, Друцку, Слаўгарадзе знойдзены таксама чырвоныя і аранжавыя бранзалеты. Багаты дэкаратыўны эфект давала і фактура бранзалетаў. Вытворчасць шкляных бранзалетаў была наладжана ў многіх гарадах, перш за ўсё ў Полацку[114], Тураве, Навагрудку, Гродна, Пінску[115], каля Віцебска, у феадальных сядзібах Свіслач і Вішчын[116].

Са шкла выраблялі таксама скроневыя кольцы, якія формай і колерам паўтаралі бранзалеты, але былі значна вузейшымі (ад 5 да 2 см). Такія кольцы знойдзены ў Полацку, Гродна, Ваўкавыску, Пінску. Іх нашывалі на галаўны ўбор ці ўплятали ў валасы на ўзроўні скроняў, як і металічныя скроневыя кольцы.

З зялёнага, сіняга, жоўтага і фіялетавага шкла быў шырока наладжаны выраб пярсцёнкаў у Навагрудку, менш у Гродна, Полацку, Тураве і Ваўкавыску. Шкляныя ўпрыгожанні дазвалялі вельмі маляўніча ўпрыгожыць адзенне жанчыны. Мастацкія ўласцівасці шкла ювеліры Полацка, Навагрудка, Гродна шырока выкарыстоўвалі для аздаблення розных металічных вырабаў. У Полацку знoй-

---

114 Щапова Ю. Л. Стекло Киевской Руси.— М., 1972, с. 47, 113, 157.

115 Яніцкая М. М. Вытокі шклароботва Беларусі.— Мн., 1980, с. 91, 94, 111, 122.

116 Скрипченко Т. С. Обмен и местное производство на территории Белоруссии в IX—XI вв. (По материалам стеклянных браслетов). Автореф. ...канд. дис. М., 1982, с. 7.

дзены мініяцюрная крутарогая лунніца (30-я гг. XIII ст.) з перагародчатай эмаллю сіняга колеру і фрагмент залатога ўпрыгожання таксама з перагародчатымі эмалямі сіняга, белага, чырвонага колераў і з арнаментальным геаметрычным узорам [117]. На плошчы фрагмента ў 1,0×0,7 см размешчана больш дзесяці тонкіх залатых стужачак шырынёй 0,5 мм, якія прыпаяны рабром да паверхні і ўтвараюць арнаменты ў выглядзе дробных крыжоў і кружочкаў паміж імі дыяметрам менш 1 мм. Геаметрычныя элементы са стужачак-перагародак рытмічна паўтараюцца і ўтвараюць геаметрычны (ступеньчаты) арнамент.

Шкляныя цёмна-зялёныя ўстаўкі да металічных пярсцёнкаў і абкладаў рукапісных кніг выраблялiся ў Полацку, Навагрудку і Гродна. Вялікія ўстаўкі з інтэнсіўна-зялёнага шкла рамбічнай і авальнай формы выраблялiся ў XII ст. у Гродна для аздобы алтарнай перагародкі Ніжняй царквы. Інтэнсіўна-зялёнае плоскае шкло ўжывалі гродзенскія і полацкія ювеліры ў XII ст. для вырабу вітражоў.

Шкляны посуд з жаўтаватага, зеленаватага, сіняга, фіялетавага і бясколернага шкла ў XII—XIII стст. выраблялся ў Полацку, Навагрудку, Гродна і Тураве. Ён прызначаўся для захавання напіткаў, карыстання ў час застолляў, для аптэчных і літургічных мэт. Колбападобныя пасудзіны для захавання напіткаў звычайна маюць доўгую шыйку — уплыў узораў усходніх флаконаў. Такія пасудзіны бытавалі на Беларусі да пачатку XX ст. Знойдзены і графінападобныя пасудзіны на кальцавых паддонах, якія ў сячэнні ўтвараюць трохвугольнік. Разнастайныя формы посуду для застолля — кілішкі, шклянкападобныя пасудзіны, чаркі, чашы, талеркі, кубкі.

Значную мастацкую каштоўнасць мае таўстасценная канічная шкляніца з Навагрудка, якая ўзвышаецца на кальцавым паддоне. Выдзьмута яна з ружовага шкла і аздоблена контррэльефнай разьбой. На ёй бачны выявы галоў дзвюх птушак накшталт арлоў, геаметрычныя ўзоры [118]. Мастацкую выразнасць шкляному посуду надавалі разнастайныя паддоны: акрамя ўжо названых кальцавых хвалістыя (выцягнутыя шкляныя стужкі і хваліста ўкладзеныя ў адзін або ў два-тры рады вакол донца), канічныя, цыліндрычныя, петлепадобныя ці пятачковыя.

Мастацкі вобраз шклянога посуду цесна звязаны з тэхналогіяй яго вырабу. Так, на знешняе аблічча посуду, яго архітэктоніку ўплывалі не толькі паддоны, але і венчыкі, якія вызначаліся прыкметнай разнастайнасцю: петлепадобныя (край вусця заварочваўся ў выглядзе пятлі ўнутр чашы або паддона ці вонкі), прамыя (сценкі чашы, паддона і край венчыка былі аднолькавай таўшчыні) і патоўшчаныя (край венчыка патаўшчаўся вонкі). Патаўшчэнні шкляных венчыкаў чаш і донцаў або краёў паддонаў спрыялі канструктыўнай закончанасці посуду, бо ўзмацнялася не толькі канструкцыя самой пасудзіны як пабудовы з некалькіх аб'ёмаў, але і колеравая характарыстыка яе пластыкі.

Сярэдневяковыя гутнікі Беларусі пры аздабленні шклянога посуду карысталіся вельмі вытанчанымі, амаль пастэльнымі адценнямі, ніколі не ўжывалі яркіх і кантрастных каляровых ніцей шкла. Ім больш імпанавала манахромная колеравая танальнасць цёмна-жоўтага са светла-жоўтым, цёмна-зялёнага са светла-зялёным, фіялетавага з блакітным, сіняга з бясколерным празрыстым шклом. Асабліва шырока выкарыстоўвалі накладныя рэльефныя ніці

[117] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 69, 71.

[118] Гуревич Ф., Джанполодян Р., Малевская М. Восточное стекло в Древней Руси.— Л., 1968, табл. X.

тураўскія гутнікі, менш — гродзенскія і навагрудскія. Полацкія гутнікі прымянялі толькі рэльефны дэкор у выглядзе выступаючых рэбраў. Такі ж дэкор характэрны для навагрудскіх і тураўскіх гутнікаў.

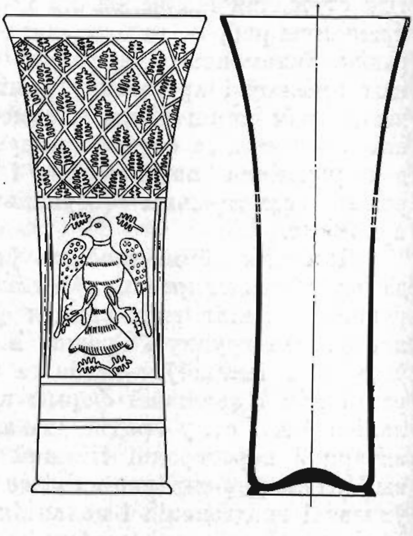
Гравіраваннем і разьбой па шклу, роспісам вызначаюцца вырабы ювеліраў Навагрудка. Танкасценны кубак шклянкападобнай формы з адагнутым вонкі венчыкам, выдзьмуты з празрыстага шкла чырвона-фіялетавага колеру і распісаны золатам, мае вышыню 20 см. Роспіс падзяляе паверхню кубка на тры гарызантальныя часткі. Уверсе змешчана рамбічная сетка са стылізаванай выявай елкі ў кожным ромбіку, у сярэдняй частцы — выява галуба, які сядзіць, распусціўшы крылы. Яловыя галінкі звісаюць над яго галавой і ляжаць каля хваста [119].

Флакон, выдзьмуты з сiняватага празрыстага шкла, распісаны белай эмаллю і золатам. У верхняй частцы таксама размешчана рамбічная сетка, але ў цэнтры кожнага ромбіка — крыжык, намаляваны золатам. Ніжэй рамбічнай сеткі белай эмаллю нанесены геаметрычны арнамент у выглядзе хвалістых ліній і кружкоў. Пад гэтым масіўным арнаментальным дэкорам — выява галуба, над якім нібы павіслі яловыя галінкі. Дзве белыя лініі ўверсе і ўнізе флакона замыкаюць кампазіцыю [120].

Фрагменты шкляных пасудзін сiняга колеру, распісаныя белай эмаллю, знойдзены ў Ваўкавыску (палоскі), у Гродна (палоскі і раслінны арнамент), у Тураве (раслінны і геаметрычны арнамент і выявы жывёл), у Слоніме (геаметрычны арнамент).

Трэба адзначыць развіццё вытворчасці дробнай пластыкі са шкла, цэнтрам якой з'яўляўся Навагрудак. Захавалася фігурка сабачкі, зробленая з чорнага і малочнага шкла, якая, відавочна, упрыгожвала вечка нейкай пасудзіны. Трактоўка форм

60. Шкляны кубак з Навагрудка. XII ст. Рэканструкцыя



абагульненая, але выразна пададзены асноўныя знешнія прыкметы — морда, вялікія вушы і кароткі пышны хвост з малочнага шкла [121].

Такім чынам, у сярэдневяковыі мастацкія ўласцівасці шкла шырока выкарыстоўваліся не толькі гутнікамі, але і ювелірамі, керамістамі. Шкло актыўна ўдзельнічала ў фарміраванні матэрыяльнага і мастацкага асяроддзя чалавека.

Мастацкая апрацоўка металу вядома не толькі ў буйных гарадах заходнерускіх зямель, але і ў невялікіх паселішчах. Кавалі дасканала валодалі такімі відамі апрацоўкі, як ліццё, каванне, чаканка, гравіраван-

[119] Гуревич Ф., Джанполодян Р., Малевская М. Восточное стекло в Древней Руси, табл. I.

[120] Там жа, табл. II.

[121] Гуревич Ф., Джанполодян Р., Малевская М. Восточное стекло в Древней Руси, табл. XIV.

не, філігрань, зярненне, чарненне, эмаліраванне. Гэта значыць, што практычна ўсе вядомыя ў Еўропе тэхнічныя прыёмы апрацоўкі металаў былі распаўсюджаны і на заходнерускіх землях.

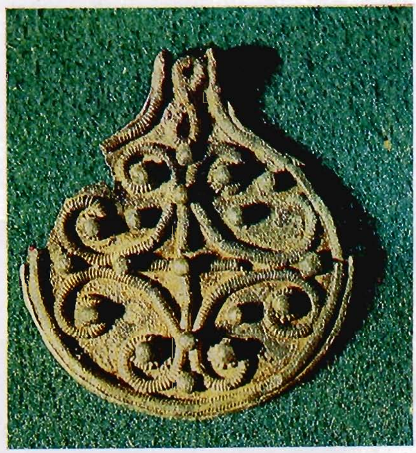
З балотных руд сырадутным спосабам здабываўся чорны метал. Як у папярэднія часы, яго варылі ў прымітыўных домніцах, пабудаваных непасрэдна на месцы здабычы руды. Вывучэнне металічных прадметаў паказвае, што асноўнымі відамі апрацоўкі жалеза былі свабоднае каванне, тэрмічная апрацоўка, высечка зубілам і

61. Шкляны флакон з Навагрудка. XII ст. Рэканструкцыя

прабіццё адтулін, абточванне на тачыльных кругах і шліфаванне, паянне, пакрыццё каляровымі металамі, чаканка і інкрустацыя (часцей за ўсё меддзю).

З кавальскіх вырабаў гэтага часу выклікае цікавасць жалезны ключ з Полацка (30-я гг. XIII ст.). Цыпель ключа мае ажурны выгляд, прасветы ўтвараюць квадрат з упісаным у яго крыжам. Такі матыў («ключыкі») вельмі часта сустракаўся на дэкарыраваных бытавых рэчах [122].

62. Падвеска бронзавая з г. п. Заслаўе Мінскай вобл. Заслаўскі гісторыка-археалагічны запаведнік



Часта сустракаюцца нажніцы розных памераў і прызначэння. Цікавасць з мастацкага боку ўяўляюць тыя з іх, што аздоблены своеасаблівым відам дэкору — скручваннем стрыжня вакол падоўжнай восі. Такім жа метадам дэкарыраваны і ручкі суцэльнаметалічных нажоў. Трапляюцца нажы, ручкі якіх зроблены з двух скручаных і складзеных разам стрыжняў. Такі нож быў знойдзены на замчышчы ў Ваўкавыску [123].

Кавалі былі і першымі ювелірамі. Рэчы выраблялiся даволі сціплыя і прызначаліся ў першую чаргу для пасадскіх жыхароў ці сялян. Узорам такіх вырабаў можа служыць шпіль-

---

122 Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 60.
123 Зверуго Я. Г. Древний Волковыск, с. 30.

ка з Полацка ў выглядзе нейкага звярка з доўгім хвастом. Да яго ног падвешаны тры ланцужкі, якія, відаць, служылі для прымацавання яшчэ нейкіх аздоб [124].

Значную частку кавальскіх вырабаў складае зброя і розны воінскі рыштунак. За выключэннем невялікай колькасці прывазных рэчаў (мячы, шаблі), амаль усю зброю выраблялі мясцовыя кавалі. У большасці выпадкаў яна вызначаецца высокім

63. Фібула падковападобная з гарадзішча Маскаўцы Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. Канец XI — пач. XII ст.

мастацкім густам. Зброя часцей, чым іншыя прадметы, аздаблялася каляровымі металамі (інкрустацыяй). Такі прыём сустракаецца ў работах майстроў з Пінска. Спінкі двух знойдзеных тут нажоў аздоблены папярочна зачаканенымі кавалкамі меднага дроту [125]. Цікавая і частка шпоры з Гродзенскага замка. Яна мае чорны бліскучы колер і аздоблена бронзавымі, паўкруглымі ў профілі кольцамі, якія праз невялікія прамежкі апяразваюць усю паверхню шпоры, ствараючы ўражанне лускавага покрыва нагі драпежнай птушкі [126]. Часта вырабы аздабляліся насечкай, як на адным з жалезных ключоў са Слуцка, дзе ёю пакрыта ўся паверхня. Распаўсюджанымі відамі апрацоўкі паверхні жалезных вырабаў былі палуда, вараненне, чарненне.

Зыходнымі матэрыяламі для ліцця служылі медзь, волава, свінец, часам сплаў медзі са срэбрам — білон. Вядомы ў папярэдні перыяд спосаб ліцця па васковай мадэлі, які выключаў масавы выраб рэчаў, у XII—XIII стст. саступае месца адліўцы ў каменныя раз'ёмныя формы. Распаўсюджанне такой тэхналогіі азначала пераход да масавай вытворчасці прадметаў.

Раскопкі нярэдка даюць цэлыя серыі аднолькавых вырабаў, якія па знешняму выгляду мала адрозніваюцца ад унікальных твораў вотчынных майстроў. Гэта добра відаць, напрыклад, на каменных раз'ёмных формах для адліўкі пацерак і падвесак, знойдзеных у Гродна. Тут прыменены дэкор, што імітаваў зярненне — вельмі складаную і працаёмкую тэхніку, якая выкарыстоўвалася для унікальных вырабаў.

Аздобы, што прызначаліся для жаночага галаўнога ўбору, складалі асноўную частку вырабаў ювеліраўліцейшчыкаў. Вызначаліся яны дасканаласцю форм і высокім майстэрствам выканання. Асабліва гэта датычыць радзіміцкіх скроневых кольцаў. Аснову іх складае кольца з паўкруглым шчытком унізе, ад якога адыходзяць сем промняў, што надаюць усяму вырабу выгляд прыгожай бронзавай зоркі. Ліццё даволі часта дапаўнялася чаканкай ці гравіраваннем. Спалучэнне гэтых тэхнік відаць

---

[124] Штыхов Г. В. Древний Полоцк, с. 60.

[125] Лысенко П. Ф. Города Туровской земли, с. 108.

[126] Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 55.

на многіх знаходках дэталей адзення і ўпрыгожанняў.

Як і ў разьбе па косці, у дэкоры металічных вырабаў шырока прадстаўлены стылізаваныя выявы розных жывёл і птушак, цесна звязаныя з магічнымі ўяўленнямі язычніцтва. Прыкладам можа служыць бронзавы амулет-змеявік з надпісамі, знойдзены ў Ваўкавыску (Ваўкавыскі ваенна-гістарычны музей). На адным з бакоў кружка дыяметрам 4 см знаходзіцца стаячая фігура архангела Міхаіла з апушчанымі крыламі. Ад краю амулета сілуэт аддзяляецца акаймоўкай з імітацыйнай зерні. На адваротным баку ў такой жа акаймоўцы — клубок змей, злучаных у кампазіцыю, характэрную для тэраталагічнага стылю. Падобны па задуме і кампазіцыі амулет-змеявік знойдзены ў Заслаўі. На яго пярэднім баку адлюстравана галава чалавека, акаймаваная арэолам са змей.

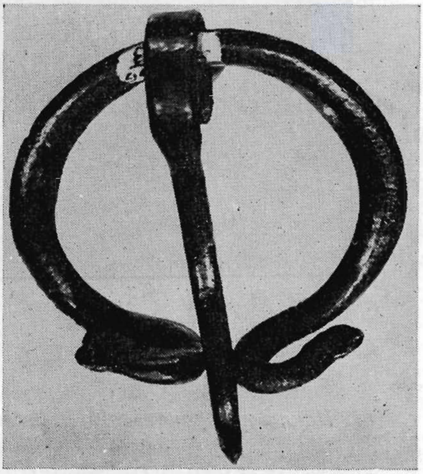
Трэба адзначыць, што наогул творы майстроў, якія абслугоўвалі пануючыя класы, адрозніваюцца і якасцю матэрыялаў, і майстэрствам выканання.

Пры раскопках у Мінску [127] знойдзены масіўны (75 г) залаты бранзалет. Ён сплецены з трох складзеных удвая і перавітых паміж сабой дроцікаў. Канцы бранзалета пераходзяць у стылізаваныя галовы змей, адлітыя з высокім майстэрствам. Несумненна ён належаў прадстаўніцы заможных слаёў насельніцтва.

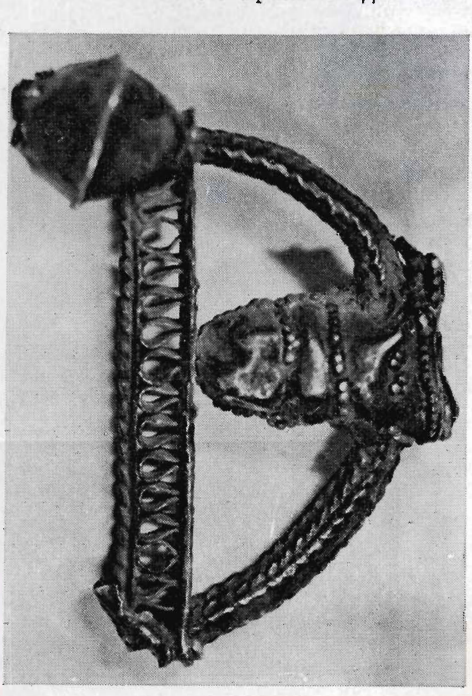
Распаўсюджанымі ў XII—XIII стст. былі вырабы, упрыгожаныя гравіраваннем. Аб высокім тэхнічным майстэрстве тагачасных гравёраў можна меркаваць па медных пласцінах ад алтарнай перагародкі з гродзенскай Ніжняй царквы (ГГАМ). Па ўсім відаць, што выканаы яны рукой сталага майстра, які добра адчуваў рысунак і дасканала валодаў

[127] Материалы по археологии БССР.— Мн., 1957, т. 1, рыс. 35—37.

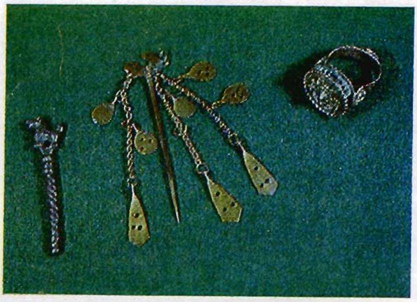
64. Фібула бронзавая з гарадзішча Маскаўцы Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. XII ст.



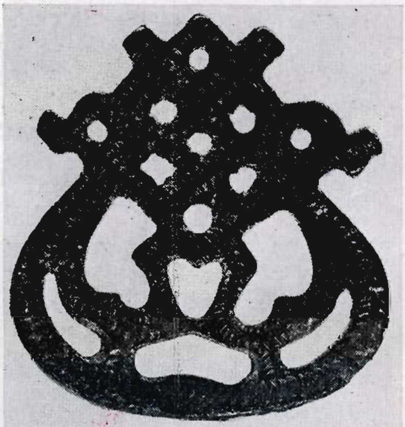
65. Завушніца сярэбраная з в. Дзегцяны Капыльскага р-на Мінскай вобл. XI ст. Фрагмент. ДМ БССР



66. *Ювелірныя ўпрыгожанні з Навагрудка. XII ст. ДМ БССР*



67. *Накладка бронзавая з Ваўкавыска. XI—XIII стст. МСБК*



68. *Шкляныя пацеркі з в. Слабодка Чашніцкага р-на Віцебскай вобл. X—XI стст. МСБК*

тэхнікай гравіравання. На трох пласцінах скупой лініяй аднолькавай таўшчыні і глыбіні перададзены не толькі сілуэты святых (Фядот, Сімяон і Павел), але і па-мастацку вырашаны іх аб'ёмы ў даволі складаным ракурсе. Фігуры размешчаны ў круглых медальёнах і акаймаваны арнаментальнай пляцёнкай. Гравіраванне ўзбагачана агнявым залачэннем.

Гравіраваннем часцей за ўсё аздабляліся ювелірныя вырабы, і зводзілася яно да нанясення на паверхню арнаментальных матываў. Уяўляюць цікавасць два бранзалеты з Гродна[128]. Адзін з іх мае форму шырокай прамавугольнай пласціны, якая густа насычана геаметрычнымі ўзорамі з косых і прамых рысак і маленькіх кольцаў. Бранзалет можна ўмоўна падзяліць на 4 часткі, якія аддзяляюцца адна ад адной вертыкальнымі рыскамі. У аснове ўсіх малюнкаў ляжыць форма ромба. У першай частцы — тры чыстыя палі бліскучага металу з кружкамі па кутках, фон «забіты» косымі рыскамі. У другой — своеасаблівая пляцёнка з ромбаў, атрыманых нанясеннем цэлых груп рысак, размешчаных амаль пад прамым вуглом. У трэцяй і чацвёртай частках таксама выгравіраваны ромбы, у кутках якіх змешчаны кружкі.

Другі бранзалет больш складанай формы. Палавіна яго нагадвае рыбіну без галавы. Поле аздоблена кароткімі рыскамі, якія ў сярэдзіне бранзалета ўтвараюць арнаментальнае поле ў выглядзе квадратаў з кветкамі. Бліжэй да канца, таксама кароткімі рыскамі, нанесены ўзор, які нагадвае «ялінку».

Атрымаў развіццё і такі складаны від мастацкай апрацоўкі металу, як эмаліраванне, якое патрабавала ад майстра рознабаковых і глыбокіх

[128] Воронин Н. Н. Древнее Гродно, рис. 31 (1,2).

ведаў пра састаў і афарбоўку эмалевых сумесей, іх тэрмічную апрацоўку, а таксама вялікага тэхнічнага майстэрства. Шэдэўрам старажытнарускага эмальернага мастацтва з'яўляецца крыж, зроблены полацкім майстрам Лазарам Богшам у 1161 г. па заказу полацкай князёўны Ефрасінні. Яго каштоўнасць заключаецца перш за ўсё ў высокім тэхнічным і мастацкім узроўні вырабу [129].

Даўжыня крыжа — 51,8 см, верхняга перакрыжавання — 14, ніжняга — 21 см. На драўляную аснову прымацаваны сярэбраныя, пазалочаныя і залатыя пласціны. Пярэдняя частка крыжа мае дзевяць прамавугольных, дзве фігурныя пласціпкі і ракрыжаванні. Пласціны ўтвараюць на пярэднім баку крыжа іканапісную кампазіцыю — вялікі, або расшыраны, дэісус. Тры верхнія пласціны з фігурамі Ісуса, Іаана і Марыі перадаюць звычайную засяроджанасць — «маленне». У падборы і размяшчэнні іншых святых назіраецца адступленне ад агульнапрынятых канонаў. У сярэдзіне другога перакрыжавання знаходзілася фігурная пласціна з выявамі евангелістаў Іаана, Мацфея,

69. Падвеска-канёк
і крыжападобная падвеска
з гарадзішча Маскаўцы Браслаўскага р-на
Віцебскай вобл.
Канец XI — пач. XII ст. МСБК

два невялікія крыжыкі. Адзін крыжык меў чатыры канцы і быў прымацаваны ў верхнім перакрыжаванні, другі, шасціканцовы,— у ніжнім пе... Лукі і Марка, злева і справа ад якіх размяшчаліся прамавугольныя пласціны са святымі Ефрасінняй, Сафіяй і Юрыем. Гэтыя святыя мелі непасрэдныя адносіны да заказчыка крыжа: Юрый быў патронам бацькі Ефрасінні, Сафія — патранесай яе маці.

[129] Крыж, які захоўваўся ў Магілёўскім абласным краязнаўчым музеі, бясследна знік у гады Вялікай Айчыннай вайны.

Адваротны бок крыжа быў аздоблены выявамі Іаана Златавуста, Васіля Вялікага, Грыгорыя Багаслова, Пятра, Паўла, Дзмітрыя, Стэфана і Панцеляймона. З імі чаргуюцца шматлікія эмалевыя арнаментаваныя пласціны. Унізе крыжа дробны надпіс з імем майстра Лазара Богшы. Вялікі завяшчальны надпіс, дзе пазначаны год стварэння крыжа і імя Ефрасінні, зроблены па спіралі ў два рады па баках крыжа. Апрача эмалевага дэкору, крыж быў аздоблены васьмю каштоўнымі камянямі і жамчужнай обніззю.

Эмалевы арнамент крыжа па свайму характару, як мяркуе Л. Аляксееў, блізкі як да раманскага мастацтва, так і да мастацтва Візантыі і Кіеўскай Русі [130]. Арнаментальныя разеткі, якім належыць вядучае месца ў дэкоры крыжа, уласцівы многім ювелірным вырабам полацкіх майстроў. Мастацкія якасці крыжа Ефрасінні Полацкай, тэхнічны ўзровень эмалевага дэкору не саступаюць лепшым узорам візантыйскага прыкладнога мастацтва, якія карысталіся сусветнай вядомасцю.

У параўнанні з разьбой па косці, мастацкай апрацоўкай металу, шкларобствам і іншымі відамі рамяства кераміка выглядае досыць сціпла, хаця яе вытворчасць зрабіла значны крок наперад. У X ст. на заходнерускіх землях распаўсюджваецца ганчарны круг, які даў магчымасць арганізаваць масавы выраб бытавога посуду, аказаў значны ўплыў на яго мастацкае аздабленне. Ганчарны посуд становіцца больш зграбным і разнастайным па форме, яго паверхня часам даводзіцца да бляску, а дэкор — больш упарадкаваным і рытмічным. У гэты час складваліся асартымент і формы посуду, якія амаль без змяненняў дайшлі да нашага часу.

Значная частка посуду, асабліва гаршкі, вечкі для гаршкоў, міскі, арнаментавалася. Па тэхналогіі дэкор можна падзяліць на два віды — прачэрчаны і ляпны, прычым першы пераважаў, што звязана з пэўнай лёгкасцю яго выканання непасрэдна ў працэсе вытворчасці.

70. Медная пазалочаная пласціна алтара з выявай св. Паўла з Гродна. XII ст. Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

Найбольш распаўсюджаны арнамент — паралельныя прамыя ці хвалістыя канаўкі, нанесеныя вострай палачкай у час вярчэння вырабу. Нярэдка такі дэкор пакрываў амаль усю знешнюю паверхню гаршка ці вечка (асабліва ў ваўкавыскай кераміцы) [131]. Шырока бытаваў вядомы яшчэ ў жалезным веку дэкор з насечак, кропак, косых ліній. Такія ўвогуле простыя геаметрычныя элементы ў спалучэнні давалі прыгожы дэкор, які дапаўняў зграбную форму посуду. Шырокае распаўсюджанне на ўсіх славянскіх землях атрымаў дэкор у выглядзе прамых і хвалістых палос. Прамыя палосы дыктаваліся характарам вытворчасці посуду на

---

[130] Сов. археология, 1957, № 3, с. 235—236.

[131] Зверуго Я. Древний Волковыск, с. 65.

ганчарным крузе, хвалістая ж арнаментацыя вядома са старажытнасці як сімвал вады. Праўда, у XIII ст. хвалістая арнаментыка пачала прыкметна саступаць месца лінейнай, але ў народным ганчарстве захавалася і да нашага часу. Ляпны арнамент у выглядзе валікаў, характэрны для заходнерускіх пасяленняў (Гродна, Ваўкавыск), звычайна аздабляў плечыкі ці гарлавіну посуду.

Вытворчасць глінянага посуду з X ст. набывае рамесніцкі характар, пра што сведчаць шматлікія знаходкі цэлых вырабаў і іх фрагментаў з клеймамі на вонкавым баку днішча [132]. Часцей за ўсё кляймо ўяўляла сабой круг ці некалькі канцэнтрычных акружнасцей, у цэнтры якіх размяшчаліся нескладаныя выявы — крыж, радыяльныя лініі, трохвугольнікі і іншыя фігуры.

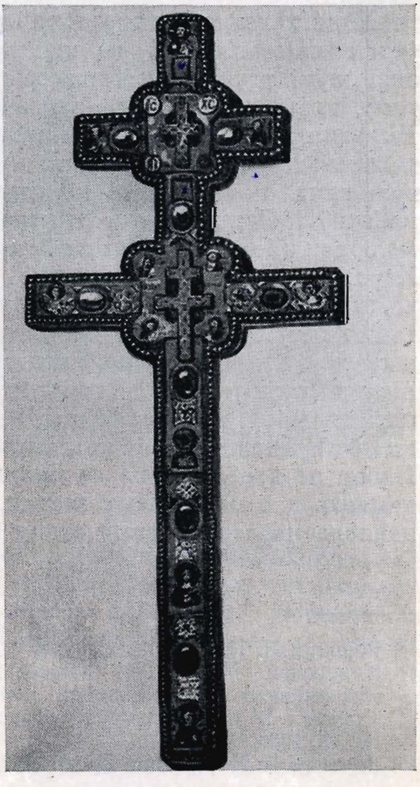
Развіццё манументальнага дойлідства патрабавала вялікай колькасці цэглы і чарапіцы. У Гродна, Полацку, Ваўкавыску і іншых гарадах узніклі шматлікія керамічныя майстэрні, дзе выраблялася не толькі простая плінфа, але і фасонная цэгла: трапецападобная, з закругленым вуглом, скошаным краем і інш. Як і керамічны посуд, цэгла нярэдка мела клеймы ў выглядзе літар ці геаметрычных фігур. Развівалася масавая вытворчасць паліўных керамічных плітак, якімі аздабляліся сцены і ў першую чаргу падлога мураваных храмаў.

Пра характар аздаблення сцен будынкаў рознакаляровымі пліткамі яскравае ўяўленне дае дэкор гродзенскай Каложскай царквы. Цёмна-чырвоныя цагляныя сцены ў розных месцах пакрыты карычневымі, жоўтымі, зялёнымі пліткамі, большасць якіх мае квадратную форму, частка — авальную і трапецападобную. Дэкор рознакаляровымі пліткамі, выкладзенымі адвольна ці ў выглядзе крыжоў у спалучэнні з камянямі, якімі перамяжасцца цагляная муроўка, надае сценам надзвычай прыгожы выгляд. Такой жа маляўнічасцю вызначаўся інтэр'ер многіх гродзенскіх цэркваў.

Спалучэнне неатынкаваных сцен і слупоў, што мелі бела-ружовы колер, з маёлікавай падлогай, якая ў свой час уяўляла суцэльны рознакаляровы дыван, надавала інтэр'ерам мажорнае гучанне.

Вялікую цікавасць уяўляе маёлікавая падлога падкупальнай часткі гродзенскай Ніжняй царквы, адкры-

71. *Крыж Ефрасінні Полацкай. 1161*



[132] Пытанне аб ганчарных клеймах канчаткова не высветлена. Адны вучоныя лічаць клеймы знакамі рамеснікаў, другія — заказчыкаў. Аднак у любым выпадку клеймы сведчаць пра масавы рамесніцкі характар вытворчасці глінянага посуду.

тая М. Воронінам [133] і рэканструяваная М. Малеўскай [134]. Як адзначыў М. Воронін, «маёлікавы дыван падкупальнай часткі падлогі па прыгажосці і складанасці пакуль што не мае сабе роўных у помніках іншых абласцей XII ст.» [135]. Мазаічная кампазіцыя падлогі складаецца з квадратных і фігурных плітак трох адценняў — жоўтага, зялёнага і карычневага. Цэнтр яе ўтвараюць кругі, выкладзеныя ў выглядзе крыжа і ўпісаныя ў квадраты. Кругі запоўнены складаным арнаментальным малюнкам з разнастайных фігурных плітак. Крыжападобны малюнак і квадрат, у які ён упісаны, акаймаваны пляцёнкай з фігурных жоўта-зялёных плітак. Вуглавыя ўчасткі квадрата і падлога за яго межамі выкладзены квадратнымі пліткамі ў шахматным парадку, які, праўда, часта парушаецца, што надае малюнку нейкую своеасаблівую цеплыню і рукатворнасць.

Хаця характар цэнтральнай мазаічнай кампазіцыі і яе шахматнай акаймоўкі розны (як і памеры плітак), гэта заўважаецца не адразу. Выразна чытаюцца толькі арнаментальныя кругі. Адна і тая ж колеравая гама мазаічнага і шахматнага набораў аб'ядноўваюць цэнтральны малюнак з іншымі ўчасткамі падлогі. Характар кампазіцыі падлогі сведчыць пра несумненны ўплыў візантыйскіх традыцый. Аднак нягледзячы на выкарыстанне некаторых візантыйскіх прыёмаў і арнаментальных матываў, падлога Ніжняй царквы ў Гродна даволі арыгінальная. Набор яе зроблены не са смальты і каменю, а з маёлікавых плітак, што паклала пачатак новаму этапу ў дэкоры мазаічных падлог. Іншы падыход назіраецца і ў вырашэнні кампазіцыі дэкору.

Керамічныя пліткі знойдзены таксама пры раскопках на замкавай гары ў Пінску ў пластах канца XI — пачатку XII ст. Цікавасць іх — у выключнай разнастайнасці форм, прычым некаторыя вельмі блізкія да плітак з гродзенскай Ніжняй царквы.

Матэрыялы археалагічных даследаванняў старажытных гарадоў (Мінск, Полацк, Гродна, Тураў, Пінск, Давыд-Гарадок, Брэст, Слуцк, Рагачоў, Клецк, Мазыр, Капыль і інш.) добра ілюструюць стан і тэхніку старажытнага прадзення і ткацтва: драўляныя верацёны, гліняныя і шыферныя прасліцы, ткацкія чаўнакі і іншыя прылады. У пластах IX—XIII стст. знойдзены рэшткі шарсцяных і льняных тканін. Ніткі льняных тканін вельмі роўныя і тонкія, пафарбаваныя ў чорны, чырвоны і буры колер. Прыкладам можа служыць кавалак тканіны XIII—XIV стст., знойдзены пры раскопках старажытнага Гродна. Гэта грубое ваўнянае сукно з пражы карычневага колеру, тканае ў 4 падножкі рысункам «у елачку» [136].

Вялікую цікавасць уяўляе знаходка арнаментальнай стужкі (відаць, фрагмент скуранога цісёнага ці вышыванага тканага пояса, да якога на петлях прывешаны ключ) даўжынёй 35 см і шырынёй 11 см (пры сіметрычнай рэканструкцыі даўжыня 70 см) [137]. Яна зроблена ў тэхніцы стужкападобнага пляцення, якое ўтварае клубок стужак на фоне косых ліній і сеткі. Па характару дэкор нагадвае арнамент бронзавай пласціны з выявай св. Сімяона ад алтарнай перагародкі Ніжняй царквы ў Гродна. Да унікальных знаходак адносіц-

133 Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 107.
134 Малевская М. В. К реконструкции майоликового пола Нижней церкви в Гродно.— У кн.: Культура Древней Руси. М., 1966.
135 Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 107.
136 Там жа, с. 173.
137 Там жа, с. 38.

ца і тканая ўзорыстая стужка з Гродна [138].

Рэдкім узорам ткацка-вышывальнага мастацтва з'яўляецца шытая золатам плашчаніца, датаваная прыкладна XI ст.[139] На ёй выява Хрыста на одры, вакол якога схіленыя святыя. Кампазіцыя плашчаніцы сіметрычная, фігуры трактуюцца плоскасна, па краях — шырокая акаймоўка з грэка-славянскім надпісам, вышытым вялікімі літарамі.

У княжацкім асяроддзі бытавалі каштоўныя ўзорыстыя прывазныя тканіны. З раскопак старажытнага Гродна вядома некалькі фрагментаў такіх тканін. Адзін — кавалак шырокай тасьмы з махрамі па канцах, аснова — ваўняная, уток — жоўты, з залацістага шоўку, паверхня — атласная. Другі фрагмент — кавалак з ваўнянай асновай і шоўкавым тонкім утком накшталт парчы, з раслінным арнаментам. Трэці — кавалак шоўкавай узорыстай тканіны карычневых адценняў, па канцах якога асноўны элемент — фігура тыпу «знака Рурыкавічаў» [140].

Разам з тканінамі былі знойдзены вельмі тонкія, добра адпаліраваныя іголкі XIII—XIV стст. даўжынёй 45—56 мм, вельмі падобныя на сучас-

72. Амфары з Навагрудка. XI—XIII стст. ДМ БССР

[138] Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 173.
[139] Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии.— М., 1972, с. 30.
[140] Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 66.

ныя, і бронзавы напарстак з грыбападобнай ячэістай галоўкай [141].

Археалагічныя даследаванні пралiваюць святло на важную галіну старажытнарускага рамяства і мастацтва — абутковую справу. Асабліва багаты і цікавы матэрыял далі раскопкі ў Мінску [142]. Як сведчаць матэрыялы раскопак, насельніцтва старажытнага Мінска карысталася скураным абуткам у такой жа ступені, як у Ноўгарадзе, Пскове і іншых старажытнарускіх гарадах [143].

Мінскі скураны абутак рамесніцкай вытворчасці прадстаўлены рознымі фасонамі, кроем і прыёмамі пашыву, аднак з гэтай колькасці можна вылучыць асноўныя: поршні, чаравікі, паўботы, боты. К. П. Шут канстатуе факт з'яўлення ў канцы XIII ст. зусім новага па канструкцыі тыпу старажытнарускага абутку — туфляў [144].

Высокай дасканаласці дасягнула аздабленне абутку вышыўкай. Амаль увесь скураны абутак рамесніцкай вытворчасці меў расшытую галоўку, а ў некаторых экземплярах вышыўка размяшчалася амаль па ўсёй паверхні. У XI—XII стст. яна была простай і складалася з аднаго-двух элементаў, якія заканчваліся ў верхняй частцы галоўкі парай сіметрычна размешчаных завіткоў. У XIII—XIV стст. вышыўка ўскладняецца, кампазіцыя становіцца больш разнастайнай, але ў аснове сваёй утрымлівае элементы вышыўкі XI—XII стст. Новым было тое, што на паверхні галоўкі канцом вострага нажа рабіліся надрэзы. Яны наносіліся па абодва бакі цэнтральнага элемента вышыўкі пад прамым вуглом да яго. Такім чынам, ускладненне ішло за кошт паўтарэння аднаго і таго ж элемента ці аб'яднання некалькіх элементаў у адзін кампазіцыйны матыў.

Матэрыялам для вышыўкі служылі льняныя і шарсцяныя ніткі. Праўда, апошнія ўжываліся радзей. Дзякуючы добрай захаванасці шарсцяных нітак у мінскай калекцыі ёсць некалькі ўзораў абутку, якія даюць даволі выразнае ўяўленне пра характар вышыўкі. На скураным абутку XII—XIII стст. з Полацка захаваліся вышытыя шарсцянымі каляровымі ніткамі прыгожыя арнаментальныя ўзоры, якія складаюцца з пераплеценых ліній. Уяўляе цікавасць туфель з прышыўной жалезнай спражкай. Некаторыя даследчыкі лічаць, што абутак з прышыўнымі спражкамі з'явіўся ў часы Пятра [145]. Гэта знаходка дае падставу лічыць, што такі абутак насілі на Беларусі ўжо ў XIV ст.

Такім чынам, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва IX—XIII стст. развівалася, абапіраючыся на традыцыі папярэдніх часоў, на здабыткі мастацтва іншых славянскіх плямён. Удасканальвалася майстэрства, пашыраўся асартымент вырабаў, з'явіліся новыя галіны мастацкай творчасці. Адбыліся пэўныя змены і ў характары дэкору, ён стаў больш разнастайны па відах і матывах.

---

141 Воронин Н. Н. Древнее Гродно, с. 66.

142 Шут К. П. Обувь древнего Минска (По археологическим раскопкам).— Матер. IX конф. молодых ученых обществ. наук. Мн., 1965.

143 Азюмова С. А. К истории кожевенного и сапожного ремесла Новгорода Великого.— МИА, 1959, 65, с. 199.

144 Шут К. П. Обувь древнего Минска, с. 35.

145 Вахрос И. С. Наименование обуви в древнерусском языке.— Хельсинки, 1959, с. 65, 95—97.

Глава III

МАСТАЦТВА ПЕРЫЯДУ ФАРМІРАВАННЯ І СТАНАЎЛЕННЯ БЕЛАРУСКАЙ НАРОДНАСЦІ (XIV — XVI стст.)

XIV—XVI стагоддзі на Беларусі, якая ўваходзіла ў гэты час у склад Вялікага княства Літоўскага, характарызуюцца панаваннем феадальных вытворчых адносін. Асноўным сродкам вытворчасці заставалася зямля, галоўным заняткам насельніцтва — сельская гаспадарка. Пануючым класам былі феадалы. Пераважную частку народных мас складала залежнае ад іх і эксплуатуемае імі сялянства. Развіваліся гарады як рамесніцка-гандлёвыя цэнтры, роля іх у эканамічным і культурным жыцці пастулова расла.

Сярод гарадоў асаблівае развіццё атрымалі Полацк, Віцебск, Магілёў, Слуцк, Брэст, Гродна, Мінск, Навагрудак, праз якія вёўся транзітны гандаль Рускай дзяржавы з гарадамі Польшчы і ўсходняй Прыбалтыкі. У гарадах канцэнтраваліся рамеснікі самых розных спецыяльнасцей: кавалі, зброймікі, слесары, кацельшчыкі, ювеліры, дрэваапрацоўшчыкі, ганчары і інш. Згодна з дакументам 1510 г., у Полацку налічвалася 19 рамесніцкіх спецыяльнасцей [1]. Гараджане, як і сяляне, займаліся рыбалоўствам, паляваннем, бортніцтвам.

Значныя змены ў эканоміцы Беларусі адбыліся ў канцы XV—XVI ст. Паглыбіўся падзел працы паміж горадам і вёскай. У сувязі з ростам гарадоў павялічыўся попыт на сельскагаспадарчыя прадукты. Для феадалаў стала магчымым атрымліваць значны прыбытак ад рэалізацыі сельскагаспадарчай прадукцыі. Ім ужо не хапала натуральнага аброку, і яны прыступалі да стварэння буйных фальваркаў. У Беларусі зацвердзілася фальваркава-паншчынная сістэма гаспадаркі. У памесцях вялікага князя літоўскага яна была аформлена ў 1557 г. «Уставай на валокі», што вызначыла памеры сялянскіх надзелаў і павін-

[1] Гісторыя Беларускай ССР.— Мн., 1972, т. 1, с. 153—155.

насцей. У другой палове XVI ст. гэта сістэма распаўсюдзілася на ўладанні свецкіх і духоўных феадалаў у заходніх і цэнтральных беларускіх землях. Аднак многія сяляне на захадзе і ўсе на ўсходзе Беларусі па-ранейшаму плацілі рэнту прадуктамі і грашыма. У XIV—XV стст. феадалы дабіліся ад вялікіх князёў прывілей, што гарантавалі імунітэт зямельных уладанняў і права вотчыннага суда над сялянамі. Узмацненне феадальнай эксплуатацыі і зацвярджэнне паншчыны стымулявалі перасяленне сялян. Каб працідзейнічаць гэтаму, на працягу XVI ст. былі выдадзены заканадаўчыя акты, якія забаранялі сялянам пераязджаць з месца на месца. Такім чынам быў завершаны працэс запрыгонення сялян.

Гараджане, хоць і працягвалі часткова займацца земляробствам, але асноўнымі іх заняткамі ў гэты перыяд становяцца рамяство і гандаль. Паглыбляецца спецыялізацыя рамеснікаў. Колькасць прафесій і спецыяльнасцей да пачатку XVII ст. дайшла да 200 [2]. Вырабы беларускіх рамеснікаў славіліся прыгажосцю і якасцю. Насельніцтва гарадоў не было аднародным у сацыяльных адносінах. Яно складалася з багатай вярхушкі — купецтва і часткі майстроў, з сярэдняй праслойкі і беднаты, у склад якой уваходзілі чаляднікі, вучні, гандляры.

У XIV—XV стст. на Беларусі завяршылася фарміраванне феадальнага класа-саслоўя. Склалася праслойка буйных феадалаў, нашчадкаў старажытнарускіх князёў і літоўскай знаці, якія валодалі вялікімі вотчынамі на правах спадчыны. У XVI ст. іх сталі называць магнатамі. Узрастала таксама колькасць служылых сярэдніх і дробных феадалаў. Яны атрымлівалі зямлю ад вялікага князя ці ад буйных землеўласнікаў у часовае, пажыццёвае або спадчыннае валоданне з абавязкам нясення за гэта ваеннай службы. Першапачаткова іх называлі баярамі, пазней — шляхтай. У XVI ст. разгарнулася барацьба шляхты супраць магнатаў, у выніку якой сярэдняя і дробная шляхта дамаглася фармальнай роўнасці ў грамадзянскіх і палітычных правах з буйнымі вотчыннікамі і злілася з імі ў адно шляхецкае прывілейнае саслоўе. Другім прывілейным саслоўем было духавенства. Цэрквы, манастыры, іншыя духоўныя каталіцкія і праваслаўныя ўстановы з'яўляліся таксама феадальнымі землеўладальнікамі, мелі сваіх прыгонных, карысталіся імунітэтам і іншымі льготамі.

Паражэнні ў Лівонскай вайне (1558—1583) прымусілі літоўска-беларускіх феадалаў згадзіцца на заключэнне уніі Вялікага княства Літоўскага і Каралеўства Польскага (Люблін, 1569). У выніку ўзнікла федэратыўная Рэч Паспалітая з агульнымі цэнтральнымі органамі: прадстаўнічым сеймам, на які шляхта пасылала сваіх дэпутатаў, і выбарным каралём, які адначасова з'яўляўся вялікім князем літоўскім.

У XIV—XVI стст. у працэсе фарміравання беларускай народнасці складваліся і асаблівасці беларускай культуры. Найбольш поўнае выражэнне яна знаходзіла ў розных жанрах фальклору, летапіснай творчасці.

Развіццё мастацтва Беларусі эпохі феадалізму мела свае гістарычныя асаблівасці. Калі ў Заходняй Еўропе XV—XVIII стст. этнічная і нацыянальна-культурная агульнасць у асноўным супадала з дзяржаўна-палітычным адзінствам, то створаныя ва ўсходнееўрапейскім рэгіёне буйныя феадальныя дзяржавы — Вялікае княства Літоўскае, Рэч Паспалітая, Расійская імперыя і Аўстра-Венгрыя — аб'ядноўвалі па некалькі народаў, у якіх яшчэ не закончыліся працэсы нацыянальнай кансалідацыі. Нягледзячы на няроўнасць

[2] Гісторыя Беларускай ССР, т. 1, с. 202.

народаў ва ўмовах феадальна-эксплуататарскіх грамадскіх адносін, эканамічныя, палітычныя і культурныя традыцыі гэтых дзяржаў былі для іх агульнай гістарычнай спадчынай.

Беларускае мастацтва XIV—XVI стст. развівалася ва ўмовах узмацнення Вялікага княства Літоўскага. Тут фарміравалася рэгіянальна своеасаблівая рэнесансная культура, якая ўплывала на развіццё беларускай нацыянальнай мовы, літаратуры і мастацтва. Беларуская мова стала афіцыйнай дзяржаўнай мовай Вялікага княства Літоўскага. На ёй пачалося кнігадрукаванне, заснавальнікам якога быў асветнік і гуманіст Францыск Скарына. Важны крытэрый наяўнасці рэнесанснай плыні ў беларускай культуры XVI ст.— узнікненне свецкай паэзіі: першыя вопыты сілабічнага вершаскладання ў Ф. Скарыны і А. Рымшы, новалацінская паэзія Яна Вісліцкага і аўтара выдатнай паэмы «Песня пра зубра» Міколы Гусоўскага, пачаткі тэорыі паэзіі ў «Грамматіке словенскай» Л. Зізанія і інш.

Аднак панаванне феадальнай грамадска-палітычнай сістэмы і недастатковая распрацаванасць свецкай культуры стрымлівалі пераход ад сярэдневякоўя да Новага часу, у выніку чаго тыповыя рысы рэнесанснай ідэалогіі і культуры тут аказаліся недастаткова выяўленымі, а яе носьбіты (Ф. Скарына, С. Будны, В. Цяпінскі) арыентаваліся не столькі на адраджэнне антычнасці, колькі на гуманістычныя традыцыі хрысціянства, разглядаючы біблію як энцыклапедыю мастацкай культуры, тэарэтычнай філасофіі і практычнай мудрасці.

Важнай культурна-гістарычнай з'явай эпохі позняга Рэнесанса на Беларусі, у Літве і Польшчы (другая палова XVI ст.) быў рэфармацыйны рух, прадстаўнікі якога (С. Будны і інш.) распрацоўвалі філасофскую і сацыяльна-палітычную праблематыку ў рамках палемічнай літаратуры, накіраванай на абвяржэнне асноўных дагматаў каталіцкай і праваслаўнай разнавіднасцей хрысціянства як пануючых форм рэлігіі. Іканаборчыя і пурытанска-аскетычныя тэндэнцыі пратэстанцкіх плыней грамадскай думкі не перашкодзілі шырокаму развіццю свецкага і царкоўнага жывапісу, музыкі, архітэктуры і іншых відаў мастацтва.

Для культуры Беларусі XIV—XVI стст. характэрна арганічнае спалучэнне і творчая перапрацоўка візантыйскіх, старажытнарускіх, заходнееўрапейскіх і традыцыйна-народных (фальклорных) вытокаў, а таксама цесная сувязь з украінскім, літоўскім і польскім мастацтвам у рамках адзінага палітычнага і культурнага рэгіёна.

ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА І АРХІТЭКТУРА

З другой паловы XIII — пачатку XIV ст. пачаўся новы этап у развіцці беларускага дойлідства. Яго асаблівасці вызначаліся канкрэтнымі сацыяльна-эканамічнымі, палітычнымі і культурна-рэлігійнымі ўмовамі, у якіх знаходзілася Беларусь у складзе Вялікага княства Літоўскага.

Важнейшым і найбольш даступным матэрыялам будаўніцтва па-ранейшаму заставалася дрэва. З яго ўзводзіліся не толькі жылыя пабудовы, але і замкі, палацы, ратушы, храмы, манастыры.

Развіццю драўлянага дойлідства садзейнічалі рост гарадоў і мястэчак, рэканструкцыя сельскіх паселішчаў паводле «валочнай памеры», дыферэнцыяцыя рамёстваў і ўтварэнне цэхавай арганізацыі вытворчасці. У гарадах у XVI—XVII стст. з'явіліся прафесійныя будаўнікі — «замкавыя дойліды», якія знаходзіліся на дзяржаўнай пасадзе або на ўтрыманні ўладара прыватнаўласніцкага горада. Інвентар Мазырскага замка

1552 г. паведамляе: «Дойлида... винни с стародавна на работу замковую и паркановую наймовати, будь работа есть, або нет, дают на год ему по полтрети копы грошей, або чым ся умовят...» [3]

Разам з прафесійнымі майстрамі ў будаўнічых работах удзельнічалі сяляне і рамеснікі. Насельніцтва гарадоў і валасцей выконвала «замкавую павіннасць» — будавала замкавыя сцены і вежы, узводзіла валы і інш. Млынары, згодна з «Уставай на валокі» 1557 г., былі абавязаны два дні на тыдзень «служити тесельскую службу». Мастацкія традыцыі народа вызначалі важнейшыя асаблівасці архітэктуры.

У беларускім драўляным дойлідстве арганічна спалучаліся канструкцыйна-функцыянальны і мастацкі бакі архітэктуры пры стрыманасці аздаблення. Такі падыход з'явіўся вынікам эстэтычнага светапогляду беларускіх будаўнікоў, якія бачылі мастацкія якасці архітэктурных збудаванняў не ў багатым аздабленні, а ў выразнай кампазіцыі, сілуэце, тэктанічнасці, геаметрычнай яснасці форм, прапарцыянальнасці частак і цэлага, маштабнасці, гарманічным адзінстве з прыродай. Усё гэта вызначыла і канкрэтныя прыёмы беларускага драўлянага дойлідства. Шырока выкарыстоўваліся такія сродкі арганізацыі формы, як сіметрыя і асіметрыя, спалучэнне якіх надавала кампазіцыі дынамічнасць; кантраснае супрацьпастаўленне сцен і даху. Вялікае значэнне мелі дэкаратыўныя завяршэнні (вярхі, вежкі, купалы культавых будынкаў), ганкі, галерэі, аркады, асобныя элементы аздобы. У гарызантальным напрамку рытм фасада ўтвараўся праёмамі, наліччыльнікамі ашалёўкі, лапаткамі, калонамі, аркадамі, у вертыкальным — пластычнай насычанасцю верхніх частак збудаванняў. Актыўна выкарыстоўваліся святлоценявыя кантрасты, якія ствараліся ў месцах стыкоўкі зрубаў, пад дахам, прычолкам, слуповым ганкам. Малюнак святлаценю ўзбагачаўся фігурнымі краямі гонты і зубчастымі падзорамі.

Новыя якасныя змены адбываліся і ў манументальнай мураванай архітэктуры. Яны выяўляліся не толькі ў далейшым павышэнні майстэрства беларускіх муляраў, з'яўленні новых, больш прагрэсіўных канструкцый, але і ў эстэтычных канцэпцыях дойлідства.

У XIV—XVI стст. пашырылася раўнаслойная цагляная муроўка з перавязкай тычковых і лажковых радоў. У абарончым дойлідстве атрымала распаўсюджанне трохслойная канструкцыя сцен, так званая лусковая муроўка, пры якой знешнія і ўнутраныя грані сцен выкладваліся з цэглы, а сярэдні слой уяўляў сабой забутоўку з камянёў, якія змацоўваліся вапнавым растворам. У некаторых выпадках пры ўзвядзенні замкавых сцен (Мірскі замак) рады камянёў чаргаваліся з радамі цэглы. Гэта дазваляла эканоміць цэглу і весці будаўніцтва больш хутка. Мяшаная каменна-цагляная муроўка рабіла замкавыя сцены больш моцнымі, цяжкімі. Апрача таго, яна мела і пэўныя мастацкія якасці. Узбуйняўся маштаб муроўкі, актывізаваўся рытм сцяны. У процістаўленні цаглянай і каменнай муроўкі нельга не ўбачыць працяг традыцый гродзенскай архітэктурнай школы XII ст., якія ярка выявіліся ў Барысаглебскай царкве на Каложы ў Гродне.

Беларускае дойлідства XIV—XVI стст. спалучала традыцыі дойлідства заходніх зямель Русі і новыя рысы, звязаныя з уздзеяннем стыляў готыкі, рэнесансу і барока, якія пранікалі на беларускія землі з Заходняй Еўропы праз Польшчу і Літву. Прыёмы гэтых стыляў значна перапрацоўваліся мясцовымі будаўнікамі ў адпаведнасці з канкрэтнымі функцыянальнымі і мастацкімі задачамі.

[3] АЮЗР.— СПб., 1863, т. 1, с. 616.

З готыкай звязана далейшая распрацоўка каркасна-нервюрнай канструкцыі перакрыццяў, якія ў параўнанні са старажытнарускімі масіўнымі скляпеннямі сталі больш лёгкімі, ажурнымі, актыўнымі па малюнку. На аснове крыжовых скляпенняў развіваліся разнастайныя формы перакрыццяў — так званыя зоркавыя і сеткавыя скляпенні, якія ў збудаваннях XVI ст. набылі дэкаратыўны характар. У вонкавым абліччы пабудоў пад уплывам готыкі і рэнесансу вялікае мастацкае значэнне набылі шчыты-франтоны, на якіх канцэнтраваліся важнейшыя элементы аздобы.

У XIV—XVI стст. склалася цікавая сістэма колеравага рашэння фасадаў, калі неатынкаваныя сцены з чырвонай цэглы дэкарыраваліся разнастайнымі па малюнку нішамі, выбеленымі вапнай. Дзякуючы гэтаму стваралася прыгожая двухколерная бела-чырвоная гама фасадаў. Трэба адзначыць, што карані двухколернай паліхроміі паглыбляюцца ў далёкую старажытнасць і звязаны з традыцыямі полацкай школы XII ст., калі паласатыя двухколерныя фасады ствараліся кладкай «са схаваным радам». Аднак гэты прыём у новых умовах быў значна перапрацаваны і набыў сваю арыгінальную трактоўку.

* *
*

Абарона ад знешняй агрэсіі, феадальныя міжусобіцы, народныя хваляванні вымушалі велікакняжацкія і каралеўскую ўлады, а таксама асобных феадалаў узводзіць абарончыя збудаванні. Таму горадабудаўніцтва і манументальнае дойлідства гэтага часу атрымалі выразныя абарончыя рысы.

Планіровачным цэнтрам горада становіцца ўмацаваны замак (дзядзінец), каля якога забудоўваліся гандлёва-рамесніцкія пасады. Такой планіроўкай вызначаліся тыя гарады, дзе замак з'яўляўся агульнагарадской цытадэллю. У прыватнаўладальніцкіх пасяленнях замак выносіўся за межы горада і амаль не меў сувязі з яго цэнтрам.

На тэрыторыі замкаў знаходзіліся жылыя, гаспадарчыя, абарончыя і культавыя збудаванні. Дзякуючы гэтаму жыхары замка маглі доўгі час жыць ізалявана ад наваколля і абараняцца ад ворага.

Замкі абарончага прызначэння на тэрыторыі Беларусі будаваліся пераважна з дрэва, у XIII ст. зрэдку ў іх

73. Замак у Лідзе Гродзенскай вобл. XIV ст. Фрагмент галерэі

склад уводзіліся мураваныя вежы-данжоны (Камянец, Гродна, Брэст, Навагрудак, Полацк, Тураў). З XIV ст. пачалося будаўніцтва мураваных замкаў, якія па сваёй кампазіцыі набліжаліся да рыцарскіх замкаў тыпу «кастэль». Такія замкі ўзведзены ў Лідзе, Крэве і Медніках. Яны адрозніваліся ад прыбалтыйскіх кастэляў памерамі, аднак блізкасць іх планава-кампазіцыйнай асновы несумненная.

Адным з першых мураваных замкаў на тэрыторыі Беларусі з'явіўся замак у Лідзе, узведзены ў 20-я гады XIV ст. на штучнай пясчанай выспе, насыпанай на балоцістай нізіне ў су-

тоцы рэк Лідзея і Каменка. К канцу XIV ст. на поўнач ад замка ўзнікла невялікае гандлёва-рамесніцкае пасяленне, а ў XV ст. планіровачная структура Ліды развівалася на тэрыторыі паміж рэкамі. Планіровачным цэнтрам горада з'яўлялася гандлёвая плошча на скрыжаванні віленскай і гродзенскай дарог.

Дойліды замка ўзялі за аснову тып рыцарскага кастэля, аднак падышлі творча да вырашэння складанай задачы. На аснове мясцовых будаўнічых традыцый яны ўзвялі магутны замак, прыдатны для патрэб абароны. План яго нагадвае трапецыю з памерамі бакоў ад 80 да 93,5 м. Таўшчыня муроў не перавышае 2 м. Замак меў два ўваходы, якія праразалі тоўшчу ўсходняй сцяны каля яе паўночна-ўсходняга вугла. Меншая брама са спічастай аркай была 2,5 м шырынёй і 3 м вышынёй. Брама з паўцыркульнай аркай дасягала 6 м вышыні і 4,5 м шырыні. Яшчэ адзін паўцыркульны праём шырынёй 2,5 м і вышынёй каля 3,1 м размяшчаўся ў тоўшчы паўднёвай сцяны на ўзроўні 2 м ад зямлі. Гэта была запасная брама для скрытага выхаду з замка.

У Лідскім замку спачатку была толькі адна вежа, якая знаходзілася ў паўднёва-заходнім вуглу будынка. На мяжы XIV і XV стст. у паўночна-ўсходнім вуглу замка была ўзведзена другая вежа, крыху перакошаная ў плане.

Замкавыя муры цалкам складзены з валуноў на вапне і толькі верхнія часткі і завяршэнне сцен — з вялікамернай цэглы — «пальчаткі». Тут знаходзіліся байніцы і баявая галерэя з памостам для воінаў. Апошняя ляжала на бэльках, верх яе завяршала гонтавая стрэшка. Дахі веж спачатку былі пакрыты гонтай, а ў XV ст.— чарапіцай-«дахоўкай». Характэрнай асаблівасцю арганізацыі абароны замка з'ўлялася тое, што

74. Замак у Лідзе Гродзенскай вобл. XIV ст. Літаграфія з малюнка Н. Орды (XIX ст.)

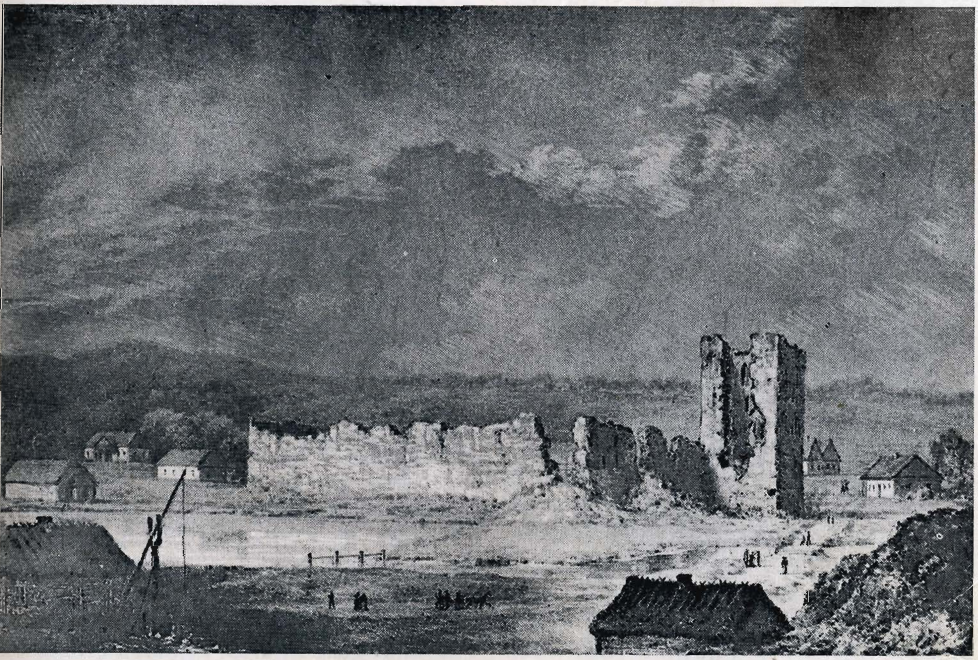
замкавыя вежы не былі вынесены за перыметр муроў і не маглі іх фланкіраваць сваім агнём. Дзядзінец замка і адхоны замкавай выспы былі забрукаваны валунамі.

Збудаваны на аснове чатырохвугольнага рэгулярнага плана, замак быў вырашаны ў надзвычай строгіх і лаканічных архітэктурных формах. Яго галоўнай архітэктурнай дэталлю з'яўлялася працяглая сцяна з вялікіх камянёў і цэглы, упрыгожаная зверху аркатурным фрызам, які праходзіў пад байніцамі. Гэты фрыз і завяршаючыя часткі сцен з байніцамі стваралі ясны гарызантальны рытм фасадаў. Дзве высокія вуглавыя вежы, размешчаныя на дыяганалі плана замка, супрацьпастаўляліся гарызанталям плоскіх сцен, што рабіла кампазіцыю дынамічнай і выразнай. У канструкцыі, кампазіцыі, выяўленчых сродках Лідскага замка адчуваецца ўплыў раманскай архітэктуры і готыкі.

Лідскі замак не аднойчы разбураўся, асабліва моцна ў 1659 і 1702 гг., падчас руска-польскай і Паўночнай войнаў. У XVIII ст. ад яго ўжо засталіся толькі руіны. Таму цяжка ва ўсіх дэталях узнавіць яго першапачатковы выгляд і зрабіць колькі-небудзь грунтоўны мастацтвазнаўчы аналіз гэтага цікавага помніка беларускага абарончага дойлідства.

Архітэктурна-мастацкія прыёмы, якія былі выкарыстаны пры будаўніцтве Лідскага замка, атрымалі далейшае развіццё ў замку ў Крэве (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.), узведзеным у 30-я гады XIV ст. Памеры яго трапецаідальнага плана большыя, чым у Лідскага замка (даходзяць да 108,5 м). Сцены таўшчынёй 2,75 м да 4-метровай вышыні складзены з валуноў, а вышэй абліцаваны цэглай. Таксама, як і ў Лідскім замку, тут дзве вежы, размешча-

75. Замак у в. Крэва Смаргонскага р-на Гродзенскай вобл. XIV ст. Літаграфія з малюнка Н. Орды (XIX ст.)



ныя па дыяганалі — у паўднёва-ўсходнім і паўночна-заходнім вуглах. Новае ў Крэўскім замку — вялікая вежа (так званая Княская або вежа Кейстута) вынесена за перыметр сцяны, што павялічвала яго абарончыя здольнасці. Вежа мела не менш трох паверхаў. Яна складзена на вышыню трох метраў з валуноў, а ў верхняй частцы — з цэглы. Апрача галоўнай брамы ў паўночнай сцяне, у замку былі два запасныя выхады — у паўднёвай і паўночнай сценах. Праз увесь двор ішла брукаваная дарога шырынёй каля 8 м.

У адным радзе з Лідскім і Крэўскім стаіць замак-кастэль у Медніках (цяпер Медзінінкай ЛітССР), які таксама ўзнік у пачатку XIV ст. Гэты замак збудаваны на штучнай пясчанай выспе, яго агульная плошча каля 2 га, а разам з абарончымі равамі і валамі ён займаў 6,5 га.

Складаючы з вышэйапісанымі замкамі агульны архітэктурна-планіровачны тып, замак у Медніках адрозніваўся большымі памерамі плана (128,7×161,2 м). Ён меў дзве прамавугольныя вежы: вялікую ў паўднёва-заходнім вуглу і малую, якая прылягала да сярэдняй часткі паўночнай сцяны. Абедзве вежы былі фланкіруючымі, і ў гэтым — далейшы крок на шляху развіцця фартыфікацыі ў Беларусі. Акрамя веж замак меў дзве брамы — з усходу і з захаду, якія ўзмацнялі абарону цытадэлі. На жаль, гэты замак дайшоў да нашага часу ў руінах. Ён быў моцна пашкоджаны ў XIV—XV стст. і ўжо ў 1514 г. стаяў пусты.

Замкі ў Лідзе, Крэве і Медніках адносяцца да помнікаў, узведзеных на нізкім рэльефе. Для іх характэрны выразная архітэктурная форма, дасканалая кампазіцыя, прыземістыя масіўныя прапорцыі, некаторая аморфнасць малюнка, надзвычай сціплы дэкор. Іх значэнне ў гісторыі беларускай архітэктуры вельмі важнае, бо яны заклалі аснову развіцця замкавай і замкава-палацавай архітэктуры Беларусі наступных стагоддзяў.

Другую групу помнікаў абарончага дойлідства складаюць замкі на ўзвышшах, дзе прыродныя ўмацаванні адыгрывалі важную ролю. Такі замак у Навагрудку — комплекс абарончых пабудоў, якія прайшоў складаны шлях развіцця ад простага вастракола да шматвежавага мураванага замка, узведзенага на высокім (да 20 м) узгорку і абкружанага ровам і валам. Замак ахоўваў вакольны горад і пасад.

Цэнтрам горада з'яўлялася гандлёвая плошча каля Замкавай гары. Да яе сыходзіліся радыяльныя вуліцы-дарогі: на Мінск і Гродна.

У XIII ст. на тэрыторыі Навагрудскага замка была толькі адна мураваная вежа, якая стаяла на дзядзінцы ў акружэнні дрэваземляных умацаванняў. Разбураная ў канцы XIV ст. у час крыжацкай аблогі, яна была перабудавана і выкладзена з цэглы ў тэхніцы «лусковай» муроўкі. У трохпавярховай вежы-браме быў праезд. Памеры асновы-вежы — 11,4×11,4 м. Вежа, вядомая ў гістарычных дакументах як Шчытовая, Шчытоўка або Цэнтральная, мела таўшчыню сцен 2,75 м на ўзроўні першага паверха і 2,60 м уверсе. У тоўшчы сцен была мураваная лесвіца. Паверхі злучаліся і драўлянымі лесвіцамі.

На мяжы XIV і XV стст. у Навагрудскім замку былі ўзведзены яшчэ тры прамавугольныя вежы: Касцельная, Малая брама і Пасадская. Усе яны былі трохпавярховымі, пабудаваны ў тэхніцы «лусковай» муроўкі. Таўшчыня сцен ад 2,15 да 2,60 м, перакрыцці — па бэльках. Толькі ўчастак абароны ад Шчытоўкі да паўночнага краю гары меў драўляныя ўмацаванні. Праслы муроў паміж вежамі дасягалі таўшчыні 2,6 м.

На мяжы XIV і XV стст. у замку каля ўсходняга падножжа гары была ўзведзена Калодзежная вежа і 21-метровае прасла сцяны таўшчынёй

2 м. Яно злучалася з верхнім мурам замка, а ўнутры мела схаваны праход да вады.

Чарговы этап умацавання Навагрудскага замка прыпадае на мяжу XV і XVI стст. Ён звязаны з небяспекай татарскіх набегаў. У паўночна-заходнім вуглу замка былі ўзведзены вежа Дазорца і прасла сцяны, якое злучыла яе са Шчытоўкай. Маючы магутны чатырохметровы каменны падмурак, гэта квадратная ў плане вежа ў верхнім ярусе была васьмерыковай. Яна мела вышыню не менш 30 м. Яшчэ адна вежа — Меская брама — была ўзведзена каля паўднёва-ўсходняга схілу гары. Звязаная праслямі сцен з Малой брамай і Калодзежнай вежай, яна стала цэнтрам дадатковага пояса абароны, які засланяў подступ да замка. Мяркуючы па фрагментах замкавых муроў, якія захаваліся, яе сцены былі ўзведзены ў тэхніцы «паласатай» муроўкі, калі кожны рад камянёў выраўноўваўся радамі цэглы. Верхнія ж зоны сцен, як у Лідскім і Крэўскім замках, былі абліцаваны цэглай.

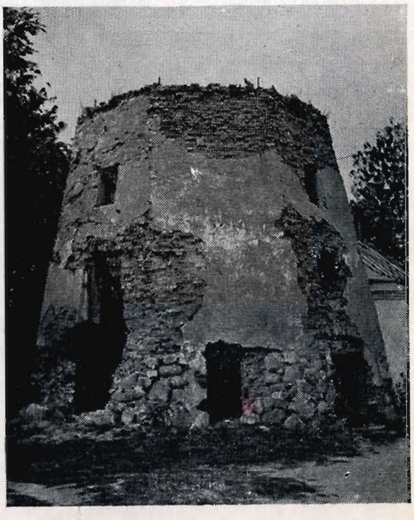
Сямівежавы Навагрудскі замак у свой час быў самым магутным абарончым збудаваннем на Беларусі. З захаду ён прыкрываўся ўмацаваннямі Малога замка, дзе ў канцы XIII ст. была ўзведзена мураваная вежа, якая размяшчалася на краі гары, паблізу старога ўезду на колішні вакольны горад. Прамавугольная ў плане, складзеная з вялізных валуноў і цэглы, яна мела сцены таўшчынёй 2,6 м. Па тэхніцы ўзвядзення падмурка яна вельмі блізкая да веж Шчытоўкі і Касцельнай. У канцы XV — пачатку XVI ст. вежу перарабілі ў васьмігранную. Такой яна заставалася да сярэдзіны XVII ст.

Яркае ўяўленне аб замкавым дойлідстве XIV—XVI стст. дае Гродна. Гэты горад адносіцца да ліку пасяленняў, якія не мелі іншых абарончых умацаванняў, акрамя замкавых. У яго структуры ролю кампазіцыйных цэнтраў, архітэктурных дамінант і стратэгічных абарончых пунктаў адыгрывалі культавыя збудаванні (спачатку абарончыя храмы, а з канца XVI ст.— касцёлы і каталіцкія манастыры).

Старажытным ядром горада з'явіўся драўляны замак, пабудаваны ў канцы XI ст. на высокім правым беразе Нёмана каля вусця рэчкі Гарад-

76. Замкавая гара ў Навагрудку.

77. Млын у замку ў Навагрудку. XIII—XVI стст.



нічанкі. У XII ст. тут былі ўзведзены мураваныя вежы — самыя раннія з вядомых на Беларусі [4]. Пасля пажару 1398 г. у Гродна пабудаваны мураваны замак з чатырма вежамі, якія былі злучаны прасламі сцен. Вежы XII ст. часткова выкарысталі пры будаўніцтве новых умацаванняў. Апрача таго, тут была яшчэ пятая вежа — «стоўп» (XIII ст.). Таўшчыня сцен замка дасягала 2,5—3 м. Вежы былі квадратнымі ў плане (12×12 м). Вежа-брама з пад'ёмным мостам перад ёй у верхняй частцы мела навісаючыя байніцы-абламы, а за зубцамі — баявую пляцоўку. З напольнага ўсходняга боку паміж дзвюма вежамі ў канцы XIV ст. стаяў палац (45×15 м), вузкія вокны якога маглі пры неабходнасці быць выкарыстаны ў якасці байніц. Пазней, каля 1580 г., пры ўзвядзенні рэнесанснага палаца Стэфана Баторыя амаль усе гэтыя збудаванні былі знесены. Колькасць веж скарацілася да дзвюх. Мяркуючы па руінах, замкавыя сцены мелі каля 10 м вышыні і былі зроблены ў тэхніцы «паласатай» муроўкі.

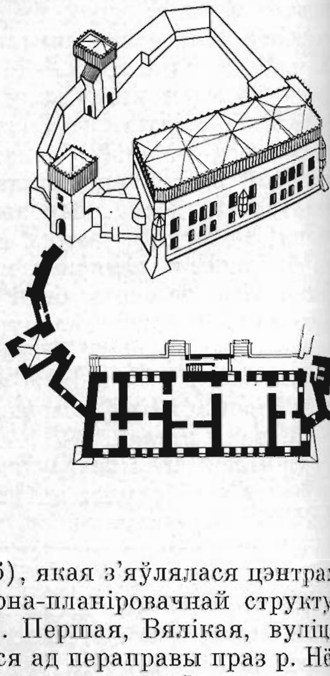
У канцы XIV ст. каля замка была пабудавана мураваная крэпасць — Ніжні замак. Гэта значыць, што ў канцы XIV—XV ст. сістэму абарончых умацаванняў Гродна складалі два замкі: Верхні (Стары) і Ніжні (Новы). Абодва мелі магутныя мураваныя сцены і злучаліся паміж сабой мостам, які ішоў праз роў.

Гарадскі пасад на правым беразе р. Нёман не меў абарончых сцен. Яго ўмацоўвалі два манастыры — Вялікі Каложскі і Малы Каложскі, а таксама паўкольца праваслаўных цэркваў — Васкрасенская, Мікалаеўская, Прачысценская, Сямёнаўская, Троіцкая, Чэснага Крыжа. Умацаваныя замкі разам з манастырамі і цэрквамі-крэпасцямі складалі магутную абарону Гродна.

Пасад горада дасягаў значных памераў. Аснову яго архітэктурна-планіровачнай структуры складалі дзве ўзаемна перпендыкулярныя вуліцы. На іх скрыжаванні знаходзілася гандлёвая плошча з драўлянай ратушай (1496), якая з'яўлялася цэнтрам архітэктурна-планіровачнай структуры горада. Першая, Вялікая, вуліца пачыналася ад пераправы праз р. Нёман, ішла да гандлёвай плошчы, а затым ужо працягвалася як Віленская і ўлівалася ў гасцінец на Вільню. Другая, Замкавая, вуліца звязвала замкі з гандлёвай плошчай і ўлівалася ў гасцінец на Смаленск. Вядучым архітэктурным комплексам заставаўся Стары замак. У Гродна, такім чынам, існавалі два кампазіцыйныя цэнтры горада: замак і гандлёвая плошча з ратушай. Новыя жылыя кварталы ўзнікалі на поўнач і на ўсход ад гандлёвай плошчы і мелі рэгулярныя абрысы.

З другой паловы XVI ст. пачала забудоўвацца занёманская частка

78. Стары замак у Гродна. XIV—XVI стст. План і рэканструкцыя (па Вайцэхоўскаму)



[4] Воронин Н. Н. Древнее Гродно.— М., 1954. с. 129—137.

Гродна (Занёманскі фарштат). Тут, на левым беразе Нёмана, узнікла другая гандлёвая плошча, якая была звязана з першай праз мост і Вялікую вуліцу. Горад пачаў развівацца вакол натуральнай восі — ракі Нёман па абодвух берагах.

У 1351 г. мураваны замак узводзіцца ў Віцебску. Ён меў шэсць веж, у тым ліку адну чатырох'ярусную вежу-браму. Сцены замка заканчваліся зубцамі [5]. Даўжыня мураваных умацаванняў дасягала 664 м, таўшчыня сцен — 5,5 м, вышыня — 7,5 м. Да дзядзінца далучаўся вакольны горад, які займаў тэрыторыю паміж рэкамі Віцьба і Замкавы Ручай. Зручнае геаграфічнае становішча Віцебска на скрыжаванні двух гандлёвых шляхоў («з вараг у грэкі» і заходнедзвінскага) садзейнічала хуткаму росту горада.

Развіццё архітэктурна-планіровачнай структуры Віцебска звязана з будаўніцтвам абарончых умацаванняў — замкаў. У XIV ст. дзядзінец быў абнесены мураванымі сценамі, а вакольны горад — драўлянымі. Планіроўка замкаў строга падпарадкоўвалася рэльефу мясцовасці. К XVI ст. склалася даволі развітая планіровачная структура горада, цэнтр якой утваралі два ўмацаваныя замкі — Верхні (старажытны дзядзінец) і Ніжні (вакольны горад). Яны займалі адносна невялікую тэрыторыю паміж рэкамі Заходняя Дзвіна, Віцьба і Замкавы Ручай. Да ўмацаванай часткі далучаліся неўмацаваныя пасады, або слабоды. На поўначы знаходзіўся Завіцебскі пасад, або Узгор'е, які быў абмежаваны рэкамі Віцьба, Слізкі Ручай і Заходняя Дзвіна. На поўдні размяшчаўся Заручаўскі пасад (Заручаўе). На ўсходзе паміж Віцьбай і ручаём Дунай знаходзілася Задунайская слабада (Задунаўе). За Заходняй Дзвіной было некалькі слабод (Ільіншчына, Русь і інш.), якія ўтваралі самастойную частку горада — Задзвінне. Кожны пасад меў сувязь з замкамі праз праезную вежу-браму абарончых замкавых сцен, якая атрымала назву ад адпаведнага пасада. Ніжні замак меў тры праезныя брамы, якія звязвалі яго з пасадамі: Заручаўскую, якая знаходзілася ў сутоцы Замкавага Ручая і Заходняй Дзвіны і мела перакідны мост праз гэты ручай; Задунаўскую, таксама з мостам праз ручай, якая знаходзілася ва ўсходняй частцы замкавай сцяны, і Завіцебную з перакідным мостам праз Віцьбу. Верхні замак злучаўся з Ніжнім праз Замкавую праезную браму.

Развітую структуру абарончых збудаванняў меў Полацк — адзін са старажытнейшых гарадоў Беларусі. Ён складаўся з трох частак: Верхняга замка (старажытнага дзядзінца) пры ўпадзенні р. Палаты ў Заходнюю Дзвіну, Ніжняга замка (б. вакольнага горада), які далучаўся да Верхняга з паўночнага ўсходу, і Запалоцця. Гэтыя ўмацаванні былі самастойнымі, але звязваліся паміж сабой (Ніжні і Верхні замкі) праезнай вежай-брамай, а ад Запалоцця да Верхняга замка вёў мост праз Палату.

У 1563—1579 гг. былі адноўлены старыя і ўзведзены новыя абарончыя збудаванні. Умацаванні Верхняга замка складаліся з драўляных рубленых сцен-гародняў, паміж якімі размяшчаліся шматгранныя ярусныя вежы. Усяго ў замку было 9 веж і 204 гародні. Будаваліся гародні і вежы ў некалькі радоў бярвенняў. Дзве вежы былі праезнымі (Духаўская на паўночным захадзе і Астрожская на паўночным усходзе замка). Забудова тэрыторыі замка была вельмі шчыльнай. Тут знаходзіліся жылыя дамы гараджан, царкоўныя двары, дамы вайсковай службы, два манастыры і пяць цэркваў. Кампазіцыйным цэнтрам замка і наогул усёй

[5] Полн. собр. рус. летописей.— М., 1975, т. 32, с. 45.

гарадской забудовы заставаўся Сафійскі сабор. Вылучаліся таксама шмат'ярусныя вежы, якія стваралі маляўнічую і выразную па сілуэту панараму.

Абарончую сістэму Полацка дапаўнялі два манастыры: на поўначы на беразе р. Палаты знаходзіўся Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр, з поўдня, на левым беразе Заходняй Дзвіны пры ўпадзенні ў яе ручая Бельчыцы,— Барысаглебскі манастыр — былая рэзідэнцыя полацкіх князёў.

Далейшае развіццё горада на тэрыторыі, абмежаванай абарончымі сценамі, было немагчыма. Таму новая жылая забудова размяшчалася за імі і ішла ў розных напрамках. Так, у XVI ст. у Полацку апрача трох умацаваных частак вядомы пяць неўмацаваных пасадаў Вялікі — уздоўж правага берага Заходняй Дзвіны; Астроўскі — на востраве Заходняй Дзвіны; Слабодскі — уздоўж ручая Бельчыцы; Якіманскі і Крыўцоў — на левым беразе Заходняй Дзвіны. Асноўны напрамак, па якім адбывалася далейшае развіццё горада, ішоў ад Вялікага пасада. Тут уздоўж берага Заходняй Дзвіны цягнулася Вялікая вуліца, якая падыходзіла да сцен Верхняга замка. На ёй знаходзілася гандлёвая плошча, якая пазней стала галоўным грамадскім цэнтрам горада.

Мінск у XIV ст. захоўваў планіровачную структуру XII—XIII стст. Яго кампазіцыйным цэнтрам заставаўся замак, які займаў авальную пляцоўку плошчай да 3 га ў сутоцы рэк Свіслач і Няміга. Тэрыторыю замка з поўначы на поўдзень перасякала галоўная, Замкавая, вуліца. Пачыналася яна ад уязной брамы, была пакрыта драўляным насцілам і мела шырыню да 4 м. Ад Замкавай вуліцы адыходзілі кароткія вулачкі шырынёй 3—3,5 м, якія вялі да сядзіб гараджан. Уся жылая забудова замка была драўлянай. Яе кампазіцыйным акцэнтам у XVI ст. стала мураваная царква ў цэнтры дзядзінца. Царква XII ст. выкарыстоўвалася і як магільня.

Забудова гандлёва-рамесніцкага пасада — вакольнага горада — развівалася ў паўднёва-ўсходнім напрамку ад замка да падножжа Троіцкай гары. Цэнтрам гэтай часткі горада была гандлёвая плошча — Нямігскі (пазней Ніжні) рынак, які быў размешчаны каля галоўнай паўднёвай замкавай брамы непадалёку ад р. Свіслач. Умацаванняў вакольны горад не меў.

Да замка і рыначнай плошчы сыходзіліся галоўныя вуліцы, якія з'яўляліся працягам знешніх гандлёвых шляхоў: Віленская, Полацкая, Лагойская, Барысаўская, Смаленская і інш. Яны перасякаліся кальцавымі вуліцамі (Падзамкавай, Завальнай). Дзве вуліцы вакольнага горада (Нямігская і Казьма-Дзям'янская) не пераходзілі ў дарогі і з'яўляліся ўнутранымі магістралямі, якія вялі ад перыферыі да цэнтра горада.

У XV ст. планіроўка Мінска яшчэ больш ускладнілася. На поўнач ад замка забудоўваўся Пятніцкі (Татарскі) канец, на Ракаўскай дарозе ўзнікла Ракаўскае прадмесце, за Свіслаччу сфарміравалася Троіцкае прадмесце. У XVI ст. пачала забудоўвацца Троіцкая гара. Тут узнікла новая гандлёвая плошча — Верхні, або Высокі, рынак. Пачаў засяляцца раён уздоўж Нямігі за замкавым валам.

Паводле дакументаў XV—XVII стст. вядома 10 цэркваў і манастыроў: Свята-Духаўскі (жаночы і мужчынскі), Казьма-Дзям'янскі, Петрапаўлаўскі манастыры, царква Барыса і Глеба на Нямізе, цэрквы Параскевы Пятніцы і Мікалая ў Татарскім канцы і інш. Гэтыя будынкі ўзводзіліся ў «вузлавых» пунктах горада і ўзбагачалі яго кампазіцыю. Да XVI ст. захоўваў сваё стратэгічнае значэнне Мінскі замак, аднак пасля моцнага пажару ў 1547 г. ён паступова прыходзіць у заняпад і страчвае былую ролю ў архітэктурна-

планіровачнай структуры горада. Стала значна ўзрастаць роля Ніжняга і Верхняга рынкаў, якія актыўна фарміравалі структуру грамадскага цэнтра Мінска.

У XVI ст. узнікаюць гарады з новымі планіровачнымі прынцыпамі. Прыкладам такога горада з'яўлялася Дзісна, закладзеная на р. Дзісна ў канцы XVI ст. як ваенная крэпасць. Узнік новы замак на востраве, што быў утвораны рэкамі Дзісна і Заходняя Дзвіна. Ён меў форму авала і быў умацаваны насыпнымі землянымі валамі і 9 вежамі. К канцу XVI ст. каля Новага замка ўзнік пасад, або Новы горад, які быў пабудаваны на паўвостраве ў вусці р. Дзісны. Ён меў рэгулярную сістэму планіроўкі. Яе аснову складалі дзве ўзаемна перпендыкулярныя вуліцы. На іх скрыжаванні знаходзілася рыначная плошча, якая з'яўлялася цэнтрам архітэктурна-планіровачнай структуры Новага горада. З атрыманнем магдэбургскага права (1569—1776 гг. і з 1790 г.) на гэтай плошчы была ўзведзена ратуша. Тут жа была пабудавана драўляная Васкрасенская царква. У 1581 г. узведзены драўляны касцёл. Ратуша і культавыя пабудовы з'яўляліся дамінантамі ансамбля гарадского цэнтра. Яны вельмі добра выяўлялі яго структуру. Жылыя кварталы сплянаваны па прамавугольнай сістэме і размяшчаліся паралельна галоўным вуліцам.

Асаблівасць планіроўкі Дзісны — адасобленасць умацаванага замка. Абкружаны з усіх бакоў паўнаводнымі рэкамі, замак планіровачна не быў звязаны з пасадам (Новым горадам). Новы горад развіваўся як самастойная планіровачная структура, цэнтрам якой з'яўлялася рыначная плошча.

У першай палове XVI ст. адбываюцца змены ў абарончай архітэктуры, звязаныя з ростам гарадскіх пасяленняў і ўдасканаленнем асаднай і фартыфікацыйнай тэхнікі. Засяроджанне галоўных абарончых аб'ектаў у цэнтрах гарадоў перашкаджала іх далейшаму развіццю як адміністрацыйна-палітычных, гандлёва-эканамічных і культурных цэнтраў. Таму абарончыя збудаванні пачалі пераносіцца на перыферыю гарадоў, да знешняй лініі ўмацаванняў. Замкі ў цэнтрах гарадоў ператвараліся ў палацавыя рэзідэнцыі вялікага князя або яго намеснікаў. У невялікіх прыватнаўладальніцкіх гарадах і мястэчках, дзе немагчыма было стварыць шматступеньчатую сістэму абароны, замкі паступова ператвараліся ў палацавыя магнацкія рэзідэнцыі і адначасова захоўвалі характэрныя абарончыя прыстасаванні. Яркім прыкладам такога замкава-палацавага комплексу з'яўляецца замак у г. п. Мір (Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.) — выдатны помнік беларускага сярэдневяковага дойлідства.

Мір як горад упершыню ўпамінаецца ў 1395 г., калі крыжаносцы на чале з гросмайстрам Тэўтонскага ордэна Конрадам фон Юнінгенам напалі на Ліду і Мір і спустошылі іх. У 1506—1510 гг. (па іншых звестках у 1508—1510 гг.) князь Юрый Ільініч пабудаваў 5-вежавы замак, які па тых часах быў, несумненна, адным з самых магутных на Беларусі.

Будаўніцтва Мірскага замка падзяляецца на тры этапы. Пачатак яго адносіцца да першага дзесяцігоддзя XVI ст., калі былі ўзведзены сцены і вежы замка, а ў паўднёва-заходнім вуглу двара пабудаваны аднапавярховы цагляны будынак. Другі этап датуецца 20—30-мі гадамі XVI ст., калі да паўднёвай і ўсходняй сцен прыбудавалі аднапавярховы корпус са скляпамі пад ім. Тады ж быў зроблены і барбакан перад брамай. У другой палове XVI — першай палове XVII ст. аднапавярховы корпус надбудаваны да трох паверхаў. Знешнімі сценамі палаца сталі паўночная і ўсходняя сцены замка. У іх былі замураваны байніцы сярэдняга бою, а на ўзроўні другога і трэцяга павер-

хаў прабіты вялікія аконныя праёмы. Рэканструяваны інтэр'ер палаца.

Мірскі замак адпавядаў усім патрабаванням ваеннай навукі XVI—XVII стст. Усе вежы разглядаліся як вузлы абароны. Яны мелі з усіх байніцы вядомы і ў некаторых помніках рускага ваеннага дойлідства — Івангародскай, Ладажскай, Арэхаўскай і іншых крэпасцях. Але там яны

79. Замак у г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст.

коў байніцы для кругавога абстрэлу. У кожнай вежы было 5 ярусаў з вялікай колькасцю байніц і складаная сістэма пераходаў. Вежы завяршаліся байніцамі-машыкулямі, праз якія кідалі камяні, лілі вар або смалу да падэшвы сцен.

Агнявая магутнасць пяці замкавых веж падтрымлівалася агнём з 10-метровай вышыні сцен. Непаўторнай асаблівасцю арганізацыі агню са сцен Мірскага замка з'яўляецца наяўнасць тут трох ярусаў бою. Ніжнія зоны ўсіх чатырох сцен былі прарэзаны гарматнымі байніцамі ніжняга бою, якія маюць выгляд камерпячур. Іх было звыш 40. Такія адзінкавыя. У Мірскім жа замку гэта сістэма.

Арыгінальны сярэдні ярус бою. Унутры сцен прыкладна на вышыні 8 м ад зямлі ідзе калідор-галерэя, якая мае паўцыркульнае скляпенне і вышыню крыху больш 2 м. Галерэя злучала паміж сабой сцены і вежы замка. У абедзвюх сценах галерэі меліся ружэйныя байніцы для вядзення агню як звонку, так і ўнутры двара на выпадак прарыву праціўніка. Верхні ярус складаўся з баявой пляцоўкі, якую з напольнага і надворнага бакоў сцяны прыкрывалі цагляныя парапеты. Сцяна завяршалася прамавугольнымі зубцамі.

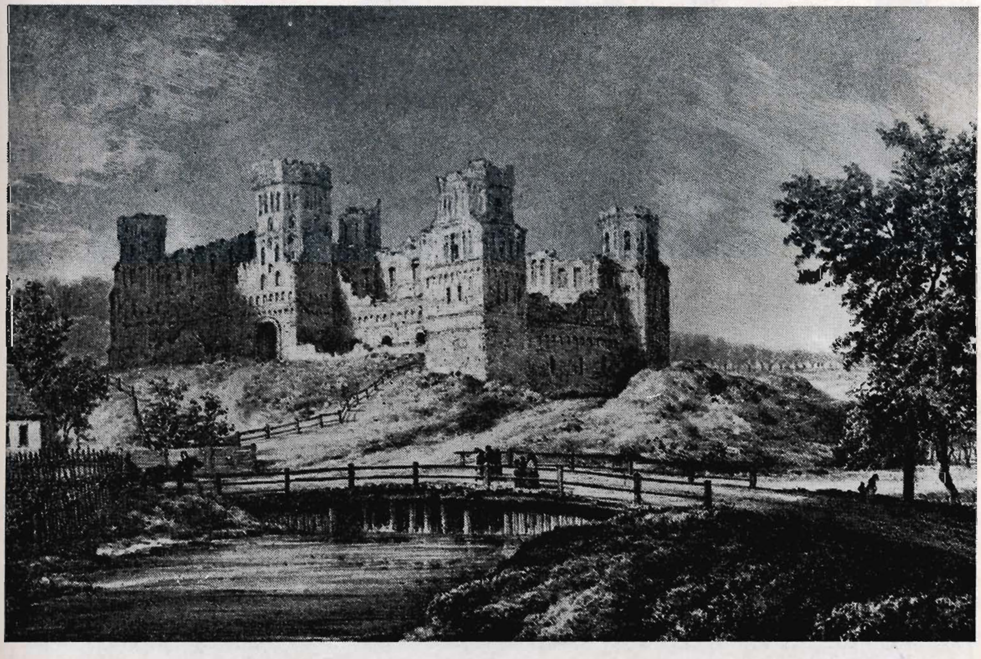
Важнымі элементамі абароны Мірскага замка былі земляныя валы, якія ў выглядзе чатырохвугольніка акружалі яго з усіх бакоў. У канцы XVI ст. на ўсіх вуглах гэтага дадатковага ўмацавання ўзведзены бастыёны галандскага тыпу. Высокія 9-метровыя валы мелі спецыяльныя земляныя брустверы для стралкоў. Валы акружаў вадзяны роў, узровень вады ў якім рэгуляваўся спецыяльнай плацінай на р. Міранка.

На працягу стагоддзяў замак не раз быў аб'ектам аблог і штурмаў. У 1655 г. ён пацярпеў ад працяглай аблогі шведскімі войскамі. У 1706 г. шведы зноў бралі замак штурмам і спалілі яго. У 1794 г. замак узялі прыступам войскі А. В. Суворава. Вельмі пашкоджаны быў замак у Айчынную вайну 1812 г., калі была ўзарвана паўночна-ўсходняя вежа, разбураны і спалены палац, пашкоджаны земляныя валы.

У плане Мірскі замак нагадвае некалькі перакошаны чатырохвугольнік, утвораны замкавымі мурамі. На вуглах, выступаючы за перыметр сцен, узвышаюцца чатыры магутныя вежы. Пятая — праезная — вежа размешчана пасярэдзіне заходняй сцяны, звернутай у бок горада. Усе вежы маюць шмат байніц.

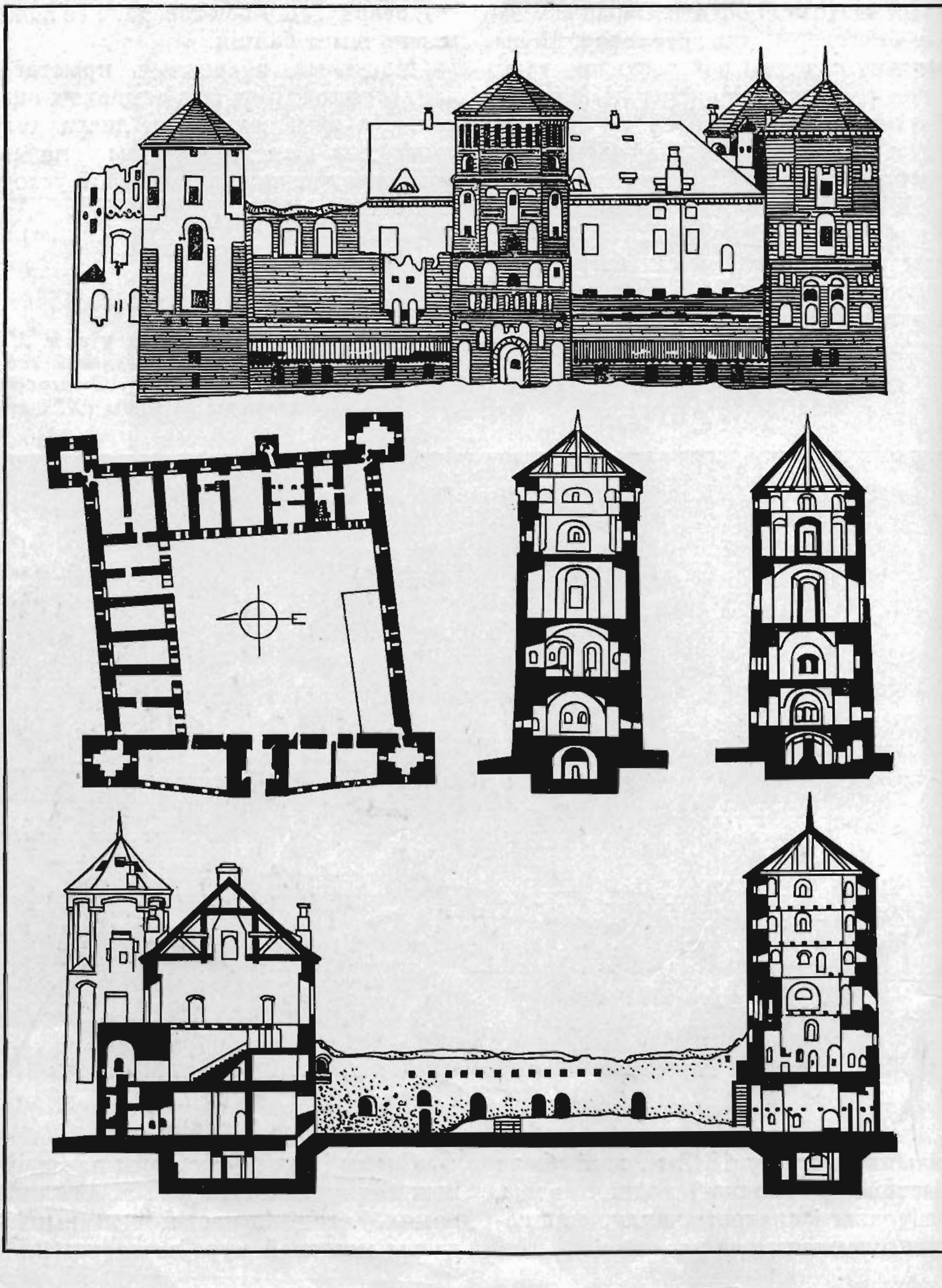
Магутныя абарончыя прыстасаванні знаходзіліся і на замкавых сценах. Унутры замкавага двара быў узведзены трохпавярховы палац, прыбудаваны да паўночнай і ўсходняй сцен Мірскага замка.

80. Замак у г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Літаграфія з гравюры Н. Орды (XIX ст.)



Сцены і вежы ўзведзены на масіўных падмурках, складзеных з вялікіх камянёў. Ніжнія часткі веж выкладзены мяшанай муроўкай (камень і

81. Замак у г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Фасад, план, разрэз



брусковая цэгла-«пальчатка» памерамі да 30,5×14,5×10 см на вапне) у тэхніцы «паласатай» муроўкі, пры якой ядро сцяны забутоўвалася бітай цэглай і дробным каменнем на вапнавым растворы. Цагляная абліцоўка — чаргаванне тычкоў і лажкоў — адносіцца да гатычнай муроўкі. Толькі «шчокі» сцен Мірскага замка ў адрозненне ад іншых збудаванняў (Навагрудак, Гродна) цалкам выкладзены з камянёў і цэглы.

Усе вежы Мірскага замка маюць аднолькавую аб'ёмную будову — ніжняя чатырохгранная частка пераходзіць уверсе ў васьміграннік, памалу памяншаючыся ў аб'ёме. На вежах зроблен і акцэнт мастацкага архітэктурнага аздаблення: на іх фасадах чаргуюцца розныя па форме і велічыні дэкаратыўныя нішы і арнаментальныя паясы. Такі прыём быў шырока распаўсюджаны ў беларускай архітэктуры XVI ст. Арнаментальныя паясы веж як бы падхопліваюцца ідэнтычнымі па малюнку і тэхніцы выканання паясамі на замкавых сценах і лініяй паўцыркульных ніш на ўзроўні сярэдняга бою сцен. Дзякуючы гэтаму ўсе элементы замка звязваюцца ў цэльную архітэктурную кампазіцыю.

Маляўнічасць Мірскага замка, якая ствараецца багаццем і разнастайнасцю архітэктурных дэталей, узмацняецца каляровым афармленнем. Унутраныя плоскасці ніш і паясоў былі атынкаваны ў белы колер, што ў спалучэнні з цёмна-чырвонай фактурай асноўнага поля цагляных сцен і праёмаў вежавых байніц садзейнічала выразнасці архітэктуры. Усе вежы пры блізкасці стылю і канструкцый маюць сваё індывідуальнае архітэктурнае аблічча. Іх прыгажосць і велічнасць як бы адводзілі магутнасць сцен на другі план, ствараючы

82. Замак у г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Выгляд з боку сажалкі

разам з імі адзіны вобраз непаўторнага збудавання. Дэкор замка выгадна адрознівае яго ад простых і суровых гарадскіх умацаванняў, надае яму выразны характар палацавай пабудовы. Што датычыць разнастайных паўцыркульных завяршэнняў ніш і машыкуляў, вытанчанасці прафіліровак і самой дэкаратыўнай сістэмы, то ва ўсім гэтым прыкметна адчуваецца ўплыў архітэктуры Рэнесансу.

Цікавую дэкаратыўную апрацоўку мелі замкавыя муры. Па ўсяму іх перыметру на вышыні каля 8 м ад зямлі праходзіў арнаментальны пояс з 6 радоў цаглянай муроўкі. Верхні і ніжні рады ў выглядзе парэбрыка, паміж імі паласа паглыбленай муроўкі. Такі пояс, пабелены вапнай, выразна чытаўся на чырвоным фоне цаглянай сцяны. Другі пояс, таксама простага малюнка, ішоў па самым версе сцен. Ніжні рад гэтага пояса меў выгляд выступаючых на 5 см тычкоў цаглін, якія адстаялі адна ад адной на 40 см. Над імі з такім жа напускам пакладзена па цагліне лажком. Па лажках ішла суцэльная лінія з такім жа напускам цэглы над плоскасцю сцяны.

Да ліку збудаванняў канца XV — пачатку XVI ст. адносіцца замак Гаштольдаў у в. Геранёны (Іўеўскі р-н). Невялікі памерамі (27×27 м), ён быў збудаваны на штучным пагорку. Па вуглах замка стаялі цыліндрычныя вежы дыяметрам 8 м, пабудаваныя ў тэхніцы «лусковай» муроўкі. Складзеныя з каменя сцены мелі таўшчыню 1,4 м. Да паўднёвай сцяны быў прыбудаваны невялікі палац. Аднак увесь цяжар абароны прыпадаў не на замак, а на знешні

83. Замак у в. Геранёны Іўеўскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Літаграфія з малюнка Н. Орды (XIX ст.)

земляны вал даўжынёй 700 м, які апаясваў замак і засланяў яго ад прамога артылерыйскага абстрэлу. Памеры вала — 10 м вышынёй і амаль 15 м шырынёй у аснове. З унутранага боку вал падпёрты мураванай сцяной з контрфорсамі. Сцяна ў чатырох месцах пераходзіць у 7-кантовыя вежы-рандэлі, якія былі цэнтральнымі агнявымі пунктамі вала. Таўшчыня іх сцен 1,75 м. Падпорная сцяна вала, рандэлі і сцены замка былі ўзведзены ў тэхніцы «паласатай» муроўкі.

У руінах дайшлі да нас яшчэ два мураваныя замкі — у в. Іказні (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) і ў г. п. Мядзель (Мінская вобл.).

Іказненскі замак, пабудаваны на сродкі браслаўскага старосты Я. Сапегі пасля 1504 г. на востраве возера Іказнь, меў вельмі арыгінальную планава-кампазіцыйную сістэму. Ён займаў пагорак, якому штучна была прыдадзена форма прамавугольніка памерам 55×30 м. Складаўся замак з мураванага палаца (20×18 м), замкавых сцен, якія акружалі ўнутры двор, вежы-бастэі (рандэля) і драўлянай вежы, пастаўленай на курганападобны насып. І сцены палаца, і замкавыя муры дасягалі таўшчыні 2 м. Яны былі складзены з вялікіх камянёў і цэглы ў тэхніцы «паласатай» муроўкі.

Замак у Мядзелі таксама стаяў на штучна падвышаным пагорку-востраве ў форме выцягнутага прамавугольніка. Пляцоўка абведзена мурам з камення, таўшчыня да 2 м. Характэрная асаблівасць мядзельскага замка — спалучэнне элементаў заходнееўрапейскай фартыфікацыі з мясцовымі традыцыямі абарончага будаўніцтва. Да першых адносіліся паўкруглыя мураваныя бастэі са сценамі таўшчынёй каля 2,5 м. Іх у замку было 5, 3 бастэі знаходзіліся з напольнага ўсходняга боку. У паўднёва-ўсходнім вуглу стаяла цыліндрычная вежа дыяметрам 10 м і з таўшчынёй сцен 2 м. Паўночна-ўсходні вугал займаў невялікі (20×10 м) палац. Замак быў узведзены ў 2-й палове XVI ст., а ў XVII ст. дадаткова ўмацаваны бастыёнамі.

У сярэдзіне XVI ст. на Беларусі атрымала распаўсюджанне новая сістэма бастыённай фартыфікацыі.

84. Гарадская вежа ў г. Нясвіж Мінскай вобл. XVI ст. Агульны выгляд

Спачатку будаваліся замкі з так званымі стараітальянскімі бастыённымі сістэмамі, калі курціны (частка муру або вала паміж дзвюма вежамі ці бастыёнамі), вуглавыя і прамежкавыя бастыёны абмуроўвалі каменнем. Такім быў Заслаўскі замак Івана Глябовіча, узведзены ў сярэдзіне XVI ст. Гэта адзін з першых бастыённых замкаў на Беларусі. Размяшчаўся замак на высокім узгорку і меў прамавугольную форму плана памерам каля 100×200 м, аддзяляўся ад горада шырокім і глыбокім вадзяным ровам. Сістэма ставаў на р. Княгінька значна павышала ўзровень вады і ператварала замак у астраўное ўмацаванне.

Бастыёны і курціны Заслаўскага замка былі абмураваны каменнем і цэглай, а пасярэдзіне курцін знаходзіліся дадатковыя бастыёны. Каля паўднёва-ўсходняга бастыёна знахо-

дзілася двухпавярховая ўязная замкавая брама. Таўшчыня яе муроў дасягала 2 м. Брама мела падвойныя вароты, пад ёй знаходзілася турма. З горадам замак злучаўся драўляным мостам. Абароназдольнасць замка ўзмацняў рэфармацкі храм (Праабражэнская царква) з высокай баявой вежай.

У апошняй чвэрці XVI ст. на Беларусі шырока распаўсюдзіўся новаітальянскі тып бастыённых фартыфікацыйных збудаванняў. Яго важнейшыя рысы выявіліся ў змяншэнні даўжыні курцін і аднаўленні прамежкавых бастыёнаў. Неад'емным элементам сталі брамы, якія хаваліся ў тоўшчы абарончых валоў. Да такога тыпу замкаў адносіцца Нясвіжскі, узведзены ў 80-х гадах XVI ст. Яго абарончы акцэнт канчаткова перамясціўся на курціны і бастыёны, а жылыя пабудовы пад іх аховай страцілі суровы выгляд і набылі акрэслены рэпрэзентатыўны характар.

У традыцыях новаітальянскай фартыфікацыйнай сістэмы пабудаваны і гарадскія ўмацаванні Нясвіжа. У 1586 г. па загаду М. Радзівіла былі ўзведзены дзве брамы.

Пры ўзвядзенні абарончых збудаванняў горада ўдала выкарыстаны рэльеф мясцовасці. Аснову абароны горада складаў высокі земляны вал, абмураваны звонку. Ён меў выгляд пяцівугольніка з сямю бастыёнамі. У курцінах узведзены мураваныя Слуцкая, Клецкая і Віленская брамы. Чацвёртая — Замкавая — размяшчалася каля езуіцкага касцёла. Абарончую сістэму горада ўзмацнялі бенедзікцінскі, дамініканскі, бернардзінскі і езуіцкі кляштары. На левым беразе Ушы ўзнікла Новае месца — неўмацаваная частка горада.

Нясвіжскі замак пачаў будаваць італьянскі архітэктар Дж. М. Бернардоні ў 1583 г. на месцы колішняга драўлянага замка — на паўвостраве на правым беразе р. Уша. Акаймаваны шырокім вадзяным ровам, дзе ўзровень вады рэгуляваўся, замак фактычна быў астраўным, з двума воднымі рубяжамі. Трапіць у замак з горада можна было толькі па доўгім драўляным мосце, які ў выпадку небяспекі лёгка разбіраўся. Гэты мост вёў да абарончага рова з перакінутым цераз яго пад'ёмным мостам.

У плане замак меў форму чатырохвугольніка памерам 170×120 м. Вакол яго ішоў высокі земляны вал з чатырма вуглавымі бастыёнамі. На гравюры Т. Макоўскага пачатку XVII ст. на тэрыторыі замка бачны тры асноўныя будынкі. У глыбіні замкавага дзядзінца размяшчаўся трохпавярховы палац з двухсхільным дахам. З паўночнага боку яго фланкіраваў нізкі двухпавярховы службовы корпус, а з паўднёвага — трохпавярховы корпус з высокай вежай, дзе змясціліся казармы і асобныя гаспадарчыя службы. Са знешняга боку вадзяного рова ішла шырокая дарога, якая таксама была абаронена невысокім земляным насыпам — гласісам. У насыпе меліся паўкруглыя ўмацаванні — выступы розных памераў. Адзіночныя выступы размяшчаліся пасярэдзіне лініі гласіса (за выключэннем месца насупраць замкавай брамы), здвоеныя выступы меншага памеру знаходзіліся ў нарожніках гласіса. За імі хаваліся стралкі, што абаранялі падыходы да замка, а таксама атрады, якія рабілі раптоўныя вылазкі. Гласіс з захаду і поўначы абараняўся равамі, а з астатніх бакоў — ставамі з вадой. Падыход да брамы з захаду быў умацаваны трохвугольным шанцам, ад якога адыходзілі дзве пад'язныя дарогі.

Арыгінальны помнік дойлідства XVI ст.— замак у Рагачове (так званы «замак каралевы Боны») — узведзены да 1563 г. на беразе Дняпра[6]. Ён працягваў агульную лінію развіцця палацава-замкавай архітэктуры

[6] Шчакаціхін М. Замак у Рагачэве.— Наш край, 1926, № 10—11, с. 26—33.

Літвы і Беларусі XIV—XVI стст., для якой было характэрна вылучэнне параднай палацавай пабудовы з абарончай сістэмы (Трокі, Мір і інш.).

Замак уяўляў двухпавярховую прамавугольную ў плане пабудову з масіўнымі контрфорсамі квадратнага сячэння па вуглах. Ніжні паверх, які прызначаўся для службовых пакояў, складалі чатыры аднолькавыя па памерах прамавугольныя ў плане памяшканні, аддзеленыя адно ад аднаго ўзаемна перпендыкулярнымі калідорамі. Кожнае памяшканне было перакрыта парай крыжовых скляпенняў, а калідоры — корабавымі. У верхнім паверсе было два вялікіх пакоі.

Найбольш цікавы элемент гэтага будынка — двух'ярусная галерэя-вестыбюль, якая праходзіла з поўдня на поўнач уздоўж галоўнага фасада, звернутага да Дняпра. У сярэдняй частцы галерэя была адкрытай і нагадвала лоджыі італьянскіх рэнесансных палацаў. Яе аздабляла ажурная аркада на тонкіх слупах, а ў інтэр'еры — пілястры. У галерэі знаходзілася адкрытая знадворку лесвіца, якая звязвала абодва паверхі.

На Беларусі было таксама шмат драўляных замкаў — агульнагарадскіх цытадэлей і прыватнаўладальніцкіх рэзідэнцый. У залежнасці ад сваіх функцый яны мелі выгляд або складаных комплексаў розных па прызначэнню збудаванняў, або звычайных умацаваных сядзіб.

У «Попісу замка Полацкага» 1552 г. апісваецца драўляны замак у сутоцы Заходняй Дзвіны і Палаты, які стаяў «на гары высокай і самароднай», меў 204 гародні і 9 веж [7]. Гародні рубіліся ў пяць, вежы — у тры слаі. Дзве вежы — Віцебская і Безыменная (вялі адпаведна да вусця Палаты і Вялікага пасада горада) — з'яўляліся брамамі, астатнія былі «глухімі». Кожная вежа мела некалькі баявых ярусаў з байніцамі і амбразурамі для гармат і завяршалася высокім шатровым дахам.

У замку знаходзілася 65 двароў «князскіх, панскіх і зямянскіх», 21 «царкоўны», 44 «мяшчанскіх». Быў тут таксама двор полацкага ваяводы, які ўключаў шэсць жылых будынкаў, кухню і пякарню, склеп, клеці, стайню. Жылыя дамы стаялі на падклецях і ўяўлялі традыцыйнае двух- і трохкамернае народнае жыллё. Адзін з дамоў знаходзіўся «ў сцяне замкавай на гароднях», г. зн. быў злучаны з абарончымі канструкцыямі замка. На тэрыторыі замка (паводле памеру 1706 г. ён займаў плошчу 472,5×283,5 м) акрамя сядзіб размяшчаліся таксама два манастыры.

У часы Лівонскай вайны, у 1563 г., замак штурмам узяло рускае войска Івана Грознага, пры гэтым выгарала звыш 600 м замкавых сцен. Таму «повеле же царь... город крепити и пробытие места и горелые в тех местах стену новую рубити, и повеле делати спешно...» Рускае войска «город укрепиша и устроиша по государьскому приказу, до коих мест государь в Полоцку стоял» [8]. У гэты час былі ўзноўлены старыя ўмацаванні Верхняга замка і пабудаваны на месцы былога Вялікага пасада Ніжні, або Стралецкі, замак, умацаваны ровам і валам, на грэбені якога былі ўзведзены драўляныя сцены і вежы. У такім выглядзе замкі Полацка праіснавалі да аблогі горада войскам караля Рэчы Паспалітай Стэфана Баторыя ў 1579 г. Іх замаляваў мастак С. Пахалавіцкі і апісаў гісторык Р. Гедэнштэйн. Паводле яго апісання, Верхні замак размяшчаўся на крутой высокай гары на беразе Заходняй Дзвіны. Сцены і шэсць веж былі зрублены ў

[7] Лаппо И. И. Полоцкая ревизия 1552 года.— М., 1905, с. 1—15.

[8] Сапунов А. Витебская старина.— М., 1885, т. 4, с. 9.

некалькі слаёў з тоўстых дубовых брусоў. Сёмая вежа (Чырвоная, або Каралеўская) была мураваная, адрознівалася ад іншых сваімі памерамі. Ніжні замак у час штурму быў цалкам спалены.

Магутныя замкавыя ўмацаванні існавалі і ў другім па значэнню горадзе Полацкай зямлі — Віцебску. На месцы старажытнага цэнтра горада, у сутоцы рэк Заходняя Дзвіна і Віцьба, узнікла найбольш ранняе ўмацаванне — Верхні замак. Ён быў першапачаткова драўляны. Як адзначае польскі гісторык М. Стрыйкоўскі, у XIV ст. вялікі князь літоўскі Альгерд загадаў умацаваць замак мураванай сцяной і пабудаваць у ім палаты [9]. У той час на тэрыторыі старажытнага пасада X ст. існаваў ужо драўляны Ніжні замак. У 1393 і 1396 гг. замкі штурмавала войска вялікага князя літоўскага Вітаўта (апошні раз пасля працяглай 30-дзённай аблогі). У 1435 г. князь Міхаіл Жыгімонтавіч, нягледзячы на шасцітыднёвую аблогу, так і не здолеў узяць горад (гэта яму ўдалося зрабіць толькі праз два гады). У выніку ваенных дзеянняў замкі былі пашкоджаны, што вымусіла ў канцы XV ст. вялікага князя літоўскага Аляксандра аддаць загад аб аднаўленні ўмацаванняў. Можна меркаваць, што ён быў выкананы, бо ўжо ў 1516 і 1519 гг. Віцебск вытрымаў аблогу рускага войска. К сярэдзіне XVI ст. умацаванні прыйшлі ў заняпад, аб чым сведчыць прашэнне віцебскіх мяшчан да караля 1559 г.: «ижбы в Нижнем и Верхнем замку вежи оправити, также и замок Верхний весь абы был оправлен, и стрельбою, делами и гаковницами, порохами и пушкарями заспособлен...» Пасля штурму рускага войска ў 1568 г. замкі зноў былі адбудаваны, што зафіксавана ў падзяцы караля Стэфана Баторыя віцебскім мяшчанам ад 21 студзеня 1576 г. за тое, што яны аднавілі ўмацаванні і ўзвялі новыя Успенскую і Прачысцінскую вежы [10].

Апісанне віцебскіх замкаў другой паловы XVI ст. пакінуў А. Гваньіні: «...у Віцебску два вялізныя і, дзякуючы зручнаму месцазнаходжанню, вельмі ўмацаваныя замкі. Адзін з іх, размешчаны на раўніне і велічынёй роўны гораду, называецца Ніжнім замкам; другі, Верхні, замак знаходзіцца на даволі ўзвышаным пагорку. Абодва гэтыя замкі ўмацаваны вежамі і сценамі, якія пабудаваны з дубу і напоўнены зямлёю і каменнем» [11].

Замак у Брэсце размяшчаўся на трохвугольным у плане востраве, утвораным рукавамі Мухаўца і Заходнім Бугам, на месцы дзядзінца старажытнага Бярэсця. Паводле інвентара 1566 г.[12], ён меў пяць веж, адна з якіх з'яўлялася старажытнай мураванай вежай XIII ст. Тры вежы былі брамамі, адна з іх злучала замак з гандлёвай плошчай горада і мела наверсе гадзіннік. На другой была пляцоўка з набатным звонам. Вежы злучаліся сценамі з гародняў і тэрас. Ніжнія ярусы гародняў выкарыстоўваліся як складскія памяшканні. На тэрыторыі замка знаходзілася некалькі жылых будынкаў са святліцамі, каморамі, заламі. Асобна ад замка, на беразе Мухаўца стаялі лазня, стайня і іншыя будынкі. Ваду ў замак падаваў спецыяльны млын, названы ў інвентары «рурмусам».

Буйны абарончы комплекс існаваў і ў Магілёве. У Баркулабаўскай хро-

---

9 Stryjkowski M. Kronika Polska, Litewska, Żmódzka i wszystkiej Rusi.— Warszawa, 1846, t. 2, s. 14.

10 Брэжго Б. Замкі Віцебшчыны.— Вільня, 1933, с. 10.

11 Сапунов А. «Чертеж» города Витебска 1664 г.— Тр. Витебской уч. арх. комиссии. Витебск, 1910, кн. 1, с. 6.

12 Документы Московского архива Министерства юстиции.— М., 1897, т. 1, с. 442—448.

ніцы ёсць запіс: «Лета 1526 большой замок зароблен и принято много горы Могилы, на котором теперя замок Могилев стоит...» [13] Аднак да канца XVI ст. умацаванні абмяжоўваліся толькі астрогам. У «Хроніцы» А. Трубніцкага пад 1581 г. сказана, што «на тен час еще фортеции не было опроч замкового острога» [14], а пры ўзяцці Магілёва войскам Севярына Налівайкі ў 1595 г. казакі «домы, крамы, острог выжгли» [15]. Відаць, пасля гэтага пачалася рэканструкцыя замка. Ужо ў 1604 г. ён уяўляў пяцівугольную ў плане цытадэль, абкружаную сценамі са шматслойных гародняў. Яны мелі два баявыя ярусы са спецыяльнымі камерамі для стральбы з гармат і мушкетаў. Паміж гароднямі размяшчалася сем веж, якія мелі па тры і чатыры баявыя ярусы і завяршаліся шатровымі дахамі. Дзве вежы з'яўляліся брамамі: адна прыводзіла да гандлёвай плошчы, другая — да Дняпра і Дубровенкі; у абедзвюх былі вароты з пад'ёмнымі мастамі. На тэрыторыі замка знаходзіліся жылыя і гаспадарчыя будынкі [16].

Замак у Оршы заснаваны на тэрыторыі старажытнага дзядзінца XI ст. у сутоцы рэк Днепр і Аршыца. У другой палове XIV ст. пабудаваны мураваны замак, які адзначаны ў «Спісе рускіх гарадоў далёкіх і блізкіх» (1387—1392 гг.) як «Рша камен». Пры будаўніцтве новага замка старажытны вал і роў перанесены на ўсход, у выніку чаго тэрыторыя замкавага дзядзінца пашырылася да 3,5 га [17]. К пачатку XVI ст. замак знаходзіўся ў паўразбураным стане, таму ў 1500 г. вялікі князь літоўскі Аляксандр загадаў аднавіць замак. Паводле інвентара 1560 г. [18], замак меў 101 гародню, кожная з якіх завяршалася абламамі і двухсхільнымі дахамі з драніцы. Паміж гароднямі стаялі пяць веж, якія былі нарублены з дрэва на падмуркі, што засталіся ад веж мураванага замка XIV ст. Сярод веж вылучалася брама, умацаваная звонку тэрасай; перад ёй быў узвод з жалезнымі ланцугамі. На сігнальнай вежы віселі вялікі «веставы» звон і жалезнае кляпала. У час складання інвентара ў замку размяшчаліся каралеўскі двор, царква і 28 дамоў заможных гараджан.

Як сведчыць інвентар 1516 г. [19], у пачатку XVI ст. у Мазыры замка не было, толькі цэнтр горада быў абведзены астрогам. Ва ўмацаванай частцы пабудаваны шэраг дамоў заможных мяшчан і дзве карчмы. За астрогам знаходзілася гандлёвая плошча з 44 крамамі. Каля 1543 г. пабудаваны «всею волостью Мозырскою и Бчицкою, мещаны и людми боярскими тамошными» замак «из дерева сосновго тесаного под шнур, вежи в четыре стены, а городни в три стены» [20]. Ён узвышаўся на правым беразе Прыпяці на Спаскай гары, якая мела вышыню каля 40 м. Уваход быў з захаду, з боку Міхайлаўскага сабора, дзе схіл гары менш круты. Тут стаяла вежа — брама з пад'ёмным мостам праз роў. Памеры дзядзінца каля 120×60 м. Форма яго, як сведчаць генеральныя планы горада пачатку XIX ст., была паўавальнай, звернутай скругленай часткай да ракі. Разам з «варотнай» у 1552 г. існавалі тры вежы: усе чацверыковыя, завершаныя шатровымі дахамі, уну-

---

[13] Помнікі старажытнай беларускай пісьменнасці.— Мн., 1975, с. 114.
[14] Полн. собр. рус. летописей.— М., 1980, т. 35, с. 240.
[15] Помнікі старажытнай беларускай пісьменнасці, с. 132.
[16] Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва.— Мн., 1973, с. 7—11.
[17] Очерки по археологии Белоруссии.— Мн., 1972, ч. 2, с. 39.

[18] Документы Московского архива Министерства юстиции, с. 123—125.
[19] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, с. 4871. л. 2—6.
[20] АЮЗР, ч. 7, т. 1, с. 611—614.

тры падзеленыя на 7 баявых ярусаў. Сцены мелі байніцы і «падсябіцці». Апошнія нагадвалі галерэі з байніцамі ў ніжняй частцы, з якіх «білі пад сабой». У 1576 г. было ўжо 5 веж, завершаных купаламі [21]. У вежы, якая злучала замак з гандлёвай плошчай, акрамя баявых памяшканняў, была святліца з грубкай. Абарончую ролю выконвалі таксама два двух'ярусныя дамы на падклецях, якія стаялі ў разрывах паміж гароднямі і мелі «падсябіцці». Падклеці, як і ніжнія часткі гародняў, былі запоўнены зямлёй, верхнія паверхі дамоў былі жылымі. На тэрыторыі замка стаялі таксама царква Спаса, дом гараднічага са святліцай і каморай, «скарбница на столпку мазаная глиной вся унутры и с подворья», свірны, «чорная хата» для замкавай варты.

Абараназдольнасць замка ўзмацняла знешняя лінія ўмацаванняў — паркан. Яго ўтваралі гародні з абламамі і «падсябіццямі» і астрог («а паркан, где не заставен домы, там острогом добре зароблено»). Як і ў замку, абарончае значэнне мелі асобныя пабудовы. Так, была «выведзена камора с подсабитьем уместо бакшты... а до неи з дому сенечки ходити двои малых...»

Драўляным быў і Мінскі замак, размешчаны ў сутоцы рэк Свіслач і Няміга. У пачатку XVI ст. ён меў вал і астрог, брамы і вежы. Яго абараназдольнасць ілюструе той факт, што моцнае татарскае войска ў 1505 г. не змагло ўзяць замак. Аднак у 1551 г. замак згарэў і доўгі час не аднаўляўся.

Такім чынам, у XIV—XVI стст. у развіцці дзяржаўных драўляных замкаў прасочваецца тэндэнцыя да стварэння шматфункцыянальных комплексаў, якія спалучалі жылыя, гаспадарчыя, адміністрацыйныя, культавыя будынкі і абарончыя збудаванні. У буйных гарадах (Віцебск, Полацк і інш.) архітэктурна-планіровачная структура замкаў ускладняецца ў выніку ператварэння пасадаў у дадатковыя ўмацаванні, якія атрымалі назву ніжніх замкаў.

Значную групу беларускіх драўляных замкаў утваралі старосцінскія і прыватнаўласніцкія ўмацаваныя рэзідэнцыі. Яны адрозніваліся ад агульнагарадскіх крэпасцей тым, што прызначаліся для жылля магнатаў і старостаў. Многія з іх адначасова з'яўляліся палітычнымі і эканамічнымі цэнтрамі старостваў і валасцей. Такія замкі існавалі не толькі ў гарадах, але і ў невялікіх мястэчках. У іх развіцці вызначыліся два асноўныя кірункі. Замкі, якія размяшчаліся ў цэнтрах гарадоў, у асноўным працягвалі лінію развіцця агульнагарадскіх цытадэлей, аднак у своеасаблівай форме, звязанай з паступовым іх перараджэннем у палацавыя рэзідэнцыі. Другі кірунак развіцця адлюстроўваюць прыватнаўласніцкія замкі, якія будаваліся па-за межамі гарадоў і мястэчак і фактычна з'яўляліся чыста палацавымі рэзідэнцыямі. Многія мелі пры сабе сады і паркі. З цэнтрам горада ці мястэчка яны звязваліся магістральнай вуліцай, што вяла ад замка да гандлёвай плошчы. Паміж адзначанымі двума асноўнымі тыпамі замкаў, безумоўна, было мноства пераходных варыянтаў. Тым не менш для ўсіх іх характэрны адзіныя прынцыпы пабудовы архітэктурна-прасторавай кампазіцыі і функцыянальнага занавання. У апошнім нярэдка назіралася адасабленне ад замка неўмацаванага двара, які з'яўляўся адміністрацыйна-гаспадарчым цэнтрам акругі, падпарадкаванай замку.

Трэба адзначыць, што многія замкі не прызначаліся для доўгатэрміновай абароны, бо мелі прымітыўныя абарончыя канструкцыі, а іх узбраенне абмяжоўвалася лёгкімі гарматамі.

---

[21] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, с. 4871, л. 17—18; Белоруссия в эпоху феодализма.— Мн., 1959, т. 1, с. 276—277.

рушніцамі і мушкетамі. Гэта наводзіць на думку, што большасць замкаў была разлічана на мясцовыя лакальныя ваенныя канфлікты і абарону магнатаў ад узброеных выступленняў народных мас.

Сярод старосцінскіх замкаў XVI ст., якія размяшчаліся ў гістарычных цэнтрах гарадоў, трэба адзначыць замак у Кобрыне. Паводле інвентара 1597 г. [22], замак быў двухчасткавым і складаўся з Верхняга і Ніжняга замкаў, якія размяшчаліся ў сутоцы рэк Кобрынка і Мухавец. Верхні замак з'яўляўся абарончым комплексам. Яго сцены-гародні не запаўняліся зямлёй і каменнем, а выкарыстоўваліся як гаспадарчыя памяшканні (каморы); наверсе былі баявыя галерэі з абламамі, накрытыя двухсхільнымі дахамі з драніцы. Верхні і Ніжні замкі злучаліся брамай, у верхнім ярусе якой былі дзве святліцы. З процілеглага боку знаходзілася другая брама. Акрамя брам было яшчэ сем «глухіх» веж. Вежы размяшчаліся рэгулярна па ўсяму перыметру замка, паміж імі стаяла ў сярэднім па пяць гародняў. Усе вежы мелі шатровыя гонтавыя пакрыцці.

Характэрна, што ў Верхнім замку ніякай іншай забудовы, акрамя брам, веж і гародняў, не было. У інвентары толькі згадваецца жылы будынак на гароднях, накрыты гонтавым дахам. Вонкавая крывалінейная лесвіца («крывы ўсход») вяла да кансольнай галерэйкі. З яе траплялі ў сенцы, якія з'яўляліся адначасова і трапезнай: тут стаялі сталы, лавы, каміны. Наверх да другіх сенцаў вяла лесвіца, абапал якой размяшчаліся святліцы з кафлянымі грубкамі і лавамі ўздоўж сцен. Можна меркаваць, што гэты будынак, як і святліцы над брамай, з'яўляўся жыллём замкавага гарнізона.

У адрозненне ад Верхняга замка — чыста абарончага комплексу — Ніжні замак уяўляў сабой жылы комплекс феадальнага двара. З горадам ён злучаўся мостам праз Кобрынку і брамай, у ніжнім ярусе якой былі размешчаны на двух узроўнях шэсць камор, у верхнім — дзве святліцы з каморамі і сенцамі. Замак абкружалі гародні з пяццю вежамі. Левая частка забудовы дзядзінца ад уязной брамы да брамы Верхняга замка была вылучана як парадная палацавая. Тут знаходзіўся вялікі крыжовы ў плане жылы будынак. Яго цэнтральны вузел утварала прыхожая з двума мураванымі камінамі. Да прыхожай з трох бакоў прылягалі блізкія па планіроўцы блокі, кожны з якіх складаўся са святліцы і адной або дзвюх камор. Адна са святліц служыла трапезнай. Ад брамы Верхняга замка пачынаўся сад, агароджаны парканам з дыляў. Процілеглая частка дзядзінца мела гаспадарчы характар. Тут стаялі жылыя дамы замкавай чэлядзі, двухпавярховыя свірны, стайня, вазоўня, лямус. Цікава адзначыць, што ў адной з веж гэтай лініі забудовы размяшчаўся вадзяны млын. Яго кола прыводзілася ў рух вадой Мухаўца па спецыяльнаму жолабу-«спусту».

Такім чынам, у Кобрынскім замку намецілася адасабленне палацавай часткі ад абарончай. Яны ўтварылі асобныя комплексы, злучаныя паміж сабой. Такую лінію развіцця працягваюць замкі, дзе двор магната існуе ўжо як аўтаномны комплекс. Напрыклад, у мястэчку Магільна (цяпер пас. Нёман Уздзенскага р-на), паводле інвентара 1536 г. [23], існавалі абарончы замак і непадалёк ад яго двор слуцкага князя Юрыя Сямёнавіча. Такую ж структуру меў замак у Радашковічах (Маладзечанскі р-н),

---

[22] АВАК, т. 14, с. 552—556.

[23] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, с. 2483, л. 11—12.

апісаны ў інвентары 1549 г.[24] Ён уяўляў невялікі абарончы комплекс, пабудаваны на штучным востраве, утвораным запрудамі на рэках Гуйка і Вязынка («на капцы сыпаным, збудаваны накшталт карабля»). З боку горада праз вадзяны роў да брамы быў пракладзены мост. Брама, зрубленая з «працэсся» (абчасаных бярвенняў), мела памеры ў плане каля 20×8 м. Над праездам размяшчаліся сенцы, «с которое может теж быти оборона», вялікая святліца з двума праёмамі для падымання «ўзводу» (пад'ёмнага моста перад брамай). У трэцім ярусе знаходзілася абарончае памяшканне з невялікай гарматай, якая страляла ядрамі «якобы гусиное яйцо». Над ім узвышаўся васьмярык («вежа кругло будованая») з трыма байніцамі, абкружаны па перыметры баявой галерэяй і завершаны металічным купалам («тое вежи верх баня белым железом обита»). Акрамя брамы было яшчэ тры вежы. Адна з веж мела ў ніжнім ярусе гаспадарчае памяшканне («на исподе свирон»), капліцу ў сярэднім і баявое памяшканне з гарматай у верхнім ярусах. Другая вежа стаяла на гародні, уключала святліцу «трох сажон межи углы» (каля 6×6 м) з кафлянай грубкай і простым сталом, над якой размяшчаліся тры баявыя ярусы з чатырма вежкамі («трои помост тесницами положонай, с которое окна вчынены для обороны, а вежыцы чотыры»). Трэцяя вежа была васьмерыковай («круглай») і завяршалася абламам. Вежы злучаліся гароднямі. Улічваючы, што іх было 55 агульнай даўжынёй звыш 220 м, можна меркаваць, што замак не перавышаў па перыметры 300 м. Ён меў форму чатырохвугольніка з найбольшым бокам каля 80—90 м.

Каля адной з веж у замку стаяў жылы будынак з ганкам. У першым паверсе былі дзве святліцы і дзве каморы. Святліцы злучаліся сенцамі, якія мелі драўляную абарончую крату тыпу герсы («крата через вси сени впоперек»). Знадворку адкрытая лесвіца вяла на верхнюю галерэю, адкуль трaплялі ў жылыя апартаменты. Яны складаліся з сенцаў, дзвюх святліц і каморы. Гэты будынак, названы «харомамі», завяршаўся баявой галерэяй з абламамі, дзе стаяла гармата.

Насупраць замка знаходзіўся неўмацаваны панскі двор, які нагадваў фальварак. Тут стаялі жылы дом з дзвюма святліцамі і сенцамі, «чорная» лазня, бровар, кухня з пякарняй. Побач размяшчаўся дом рыкуні (галоўнага пастуха) з гаспадарчымі збудаваннямі і гумнішча з клуняй, еўняй, трыма адрынамі. Пад замкам на ставах пабудаваны два млыны, там жа быў арсенал і дом замкавага «гараднічага». Як бачна з апісання, уся адміністрацыйна-гаспадарчая дзейнасць маёнтка адбывалася ў панскім двары, замак выкарыстоўваўся як умацаваная магнацкая сядзіба.

* *
*

Масавае будаўніцтва Беларусі было прадстаўлена жылымі і гаспадарчымі збудаваннямі, большай часткай драўлянымі. На жаль, жыллё XIV—XVI стст. не захавалася, таму амаль адзінымі крыніцамі яго вывучэння з'яўляюцца інвентары і гравюры XVI ст.

Гравюра Гродна, выкананая ў 1568—1572 гг., дае яркае ўяўленне аб тагачаснай забудове горада. Найбольшае распаўсюджанне атрымалі тут прамавугольныя ў плане дамы з двухсхільнымі дахамі. Галоўнае значэнне ў кампазіцыі меў тарцовы вулічны фасад, завершаны трохвугольным шчытом з акном пасярэдзіне. Асобныя дамы мелі некалькі павер-

[24] Документы Московского архива Министерства юстиции, т. 1, с. 90—94.

хаў і завяршаліся двух- і чатырохсхільнымі дахамі. Яны ўключалі такія элементы, як слуповыя ганкі з верхнімі паверхамі над імі, разнастайныя прыбудовы. Шэраг дамоў быў узведзены на аснове каркаснай фахверкавай канструкцыі «пруськага муру», дзе драўляныя стойкі, укосіны і бэлькі ўтваралі каркас сцяны, а прамежкі паміж імі запаўняліся цэглай або былі глінабітнымі.

К XVI ст. у асноўных сваіх рысах сфарміраваліся важнейшыя тыпы грамадскіх пабудоў, якія сталі характэрнымі для беларускага дойлідства. У прывілеі Полацку 1510 г. названы «клеткі мясныя», «яткі рэзнічныя» (крамы), было дазволена збудаваць «лазню паспалітую», а таксама «чотыры домы гостиныи збудовати, в которых же домех со всех сторон мають гости приезжаючии становитися... приказали теж... абы ратушу справили на месте годном, под которым жо ратушом будуть мети суконницу и иные крамницы, и ятки хлебные, и камору постригальную... Установили есмо в месте нашом Полоцку корчмы мети... там же мает быти воскобойня...» [25]

Падобныя пабудовы былі характэрны і для іншых беларускіх гарадоў. У прывілеі Гродна 1496 г. было дазволена пабудаваць у горадзе важніцу, васкабойню, лазню, мець «меру збожжавую і мёдавую», а прывілей 1541 г. называе таксама карчму. Як паказвае інвентар Гродна 1561 г., тут на рынку існаваў гасціны двор з шынком і крамамі [26].

Распаўсюджанымі тыпамі збудаванняў гандлёвай плошчы былі крамы, гандлёвыя каморы, або «яткі». У Мазыры ў 1516 г. на цэнтральнай плошчы знаходзіліся 44 каморы [27].

Шчыльнасць забудовы гарадскога цэнтра прывяла да стварэння з асобных крам і камор гандлёвага комплексу, які атрымаў назву гандлёвых радоў. Найбольш старажытныя па паходжанню замкнёныя рады — квадратны або прамавугольны ў плане комплекс, які архітэктурна арганізоўваў прастору плошчы. Кожная крама выходзіла на плошчу тарцовым фасадам, дзе знаходзіўся ўваход, афармлены слуповай падсенню. Такі комплекс меў дзве або чатыры брамы.

У гарадах, якія мелі магдэбургскае права, на гандлёвай плошчы будаваліся ратушы. Яны звычайна вырашаліся ў некалькі ярусаў і завяршаліся дэкаратыўнымі вянчаннямі (вежкамі, галовамі, гербамі і г. д.). Дамінантай ратушы з'яўлялася вежа, якая мела абарончую функцыю. Тут знаходзіліся дазорныя пляцоўкі і званы. Такая па кампазіцыі ратуша паказана на гравюры Гродна XVI ст. Яна двухпавярховая з галерэяй у другім ярусе. Вежа завяршалася складаным купалам, шпіль якога ўпрыгожваў флюгер з гербам горада. Манументальны выгляд ратушы дыктаваўся яе канкрэтным функцыянальным і архітэктурна-мастацкім прызначэннем. Яна з'яўлялася галоўным будынкам горада і павінна была ўвасабляць яго прывілеі і незалежнасць ад магнацкай улады.

Адна са старажытнейшых на Беларусі — ратуша ў Нясвіжы, узведзеная ў канцы XVI ст. пасля атрымання горадам у 1586 г. магдэбургскага права. У некалькі змененым выглядзе яна збераглася да нашых часоў.

Ратуша займае цэнтр былой гандлёвай плошчы і галоўным фасадам арыентавана да замка. Яе прамавугольны ў плане аб'ём расчлянёны перакрыццем на два паверхі. Галоўнае памяшканне — зала магістрата — знаходзіцца на другім паверсе, куды ад цэнтральнага ўваходу вядзе парадная аднамаршавая лесвіца. Астатнія памяшканні абодвух павер-

---

[25] АЗР.— СПб., 1848, т. 2, с. 76—78.
[26] Wiadomość osiadłości miasta stołecznego. J. K. Mości Grodna (s.m., s.d.), s. 4.
[27] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, с. 4871, л. 5.

хаў займалі канцылярыя, архіў і іншыя службовыя ўстановы.

Архітэктурны вобраз ратушы створаны лаканічнымі сродкамі. Яе фасады амаль пазбаўлены дэкору, кампазіцыя будуецца на рытмічным паўтарэнні прамавугольных аконных праёмаў. Пабудову завяршае высокі трохсхільны дах. Галоўны фасад расчляняе двух'ярусная трохпавярховая квадратная ў плане вежа, якая ўваходзіць у аб'ём ратушы і ўвенчваецца невысокім шатровым дахам. Як паказвае гравюра Нясвіжа пачатку XVII ст., вежа ратушы першапачаткова мела трэці васьмерыковы ярус, які завяршаўся купалам і галавой. Гэты ярус разбураны ў час перабудовы ў 1836 г.

Агульная кампазіцыя ратушы з вежай на галоўным фасадзе мае дынамічны асіметрычны характар. Яна адпавядае горадабудаўнічым прынцыпам планіроўкі Нясвіжа і ўтварае разам з замкавай брамай вось кампазіцыі горада. Яе манументальная архітэктура мае абарончыя рысы.

Звычайна каля гарадской плошчы будаваліся корчмы, аўстэрыі, гасцінныя дамы. Такія збудаванні вядомы таксама ў мястэчках і ў сельскай мясцовасці, на скрыжаваннях гандлёвых шляхоў, пры дварах і фальварках. Буйныя корчмы былі не толькі своеасаблівымі гасцініцамі, але і месцам правядзення ўрачыстасцей, сходаў. павятовых сеймікаў і г. д.

Прататыпам карчмы з'яўлялася традыцыйнае народнае жыллё. Архаічныя корчмы (шынкі) былі падобныя да двухкамерных хат і складаліся са святліцы і сенцаў. У святліцы, якая звычайна мела глінабітную падлогу і бэлечную столь, знаходзіліся дзве печы: з кафлі для абагравання памяшкання і «крыжовая» для гатавання ежы. Пасярод святліцы стаяў стол, абкружаны лавамі і зэдлікамі, уздоўж сцен — паліцы і шафкі. Прасторныя сенцы, якія нярэдка называліся «заездам», служылі стайняй для коней. Больш развіты тып карчмы блізкі да трохкамернага народнага жылля. У інвентары маёнтка Рось 1571 г. апісана карчма з размешчанымі праз сенцы святліцай і «чорнай ізбой». Апошняя мела пры сабе жылую камору, а ў сенцах адгароджана гаспадарчая камора [28].

Развіццё сельскага будаўніцтва вызначалася канкрэтнымі ўмовамі забудовы вёсак і фальваркаў. У XVI ст. яшчэ захоўваліся вёскі, разбітыя на асобныя службы ці дварышчы, якія мелі самастойныя назвы і з'яўляліся родавымі паселішчамі. Кожная служба або дварышча была адносна самастойнай ячэйкай у планіровачнай структуры вёскі і складалася з адной або некалькіх сядзіб. У склад гарадскога двара нярэдка ўваходзілі некалькі жылых будынкаў, аб чым сведчыць устаўная грамата Сігізмунда II Аўгуста 1558 г.: «а хто в чужим дому за одными вороты асобно избою живет, тот также от дыму полгроша дати мает» [29].

Пачатковую стадыю развіцця жылога дома ўяўляе аднакамернае жыллё — квадратны або прамавугольны ў плане зруб пад двух- ці чатырохсхільным дахам. Наступны па часу элемент хаты — сенцы, якія прыбудоўваліся да жылога памяшкання або злучалі яго з клецццю, істопкай, варыўнёй. Абодва тыпы жылля былі характэрнымі для беларускага народнага будаўніцтва эпохі феадалізму і захоўваліся да пачатку XX ст.

Аб аналагічных збудаваннях сведчаць інвентары двароў і фальваркаў XVI ст. У інвентары маёнтка Дзераўная (Стаўбцоўскі р-н Мінскай вобл.) 1591 г. апісваюцца грыдні з сенцамі. У жылых памяшканнях былі валаковыя («засовістыя») вокны, стаялі курныя печы і нерухомыя лавы ўздоўж сцен, а «покуць» займалі стол

---

[28] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 1, с. 287, л. 43.
[29] Белоруссия в эпоху феодализма, т. 1, с. 269.

і лава [30]. Трохкамернае жыллё з хатай і клеццю праз сенцы было ў маёнтку Ішкалдзь (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) [31]. Ускладненне планіроўкі традыцыйнага народнага жылля звязана з чляненнем жылога зруба на дзве часткі і вылучэннем жылой каморы (Гайцюнішкі Воранаўскага р-на Гродзенскай вобл., 1565) [32].

Далейшае развіццё планіроўкі і кампазіцыі жылля адбывалася і ў сядзібна-палацавым будаўніцтве. Феадальная сядзіба ўяўляла сабою развіты комплекс жылых, гаспадарчых, вытворчых і гандлёвых пабудоў. Дакументы XVI ст. сведчаць, што традыцыйным тыпам жылля, двара і фальварка з'яўляўся трохкамерны дом з сенцамі ў цэнтры. Напрыклад, у Мурачоўшчыне (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.) меліся «светлочка з сенью, напротив камора», у Дзятлаве (Гродзенская вобл.) — «дом великий долгий при земли, у котором светлиц две об одных сенях» [33].

Такія дамы нярэдка называлі «вялікімі» і будавалі на падклецях і падрубах. Вызначаліся сярод іх два варыянты: святліца+сенцы+камора (пякарня або клець) і святліца+сенцы+святліца. У выніку чляпення абедзвюх палавін дома на дзве часткі ўзніклі каморы. Яны выконвалі ролю гаспадарчых і жылых памяшканняў. Каморы пры святліцах ператварыліся з цягам часу ў жылыя пакоі (спальні, алькежы і г. д.), а адна са святліц — у сталовую.

Далейшае развіццё планіроўкі сядзібнага жылля адбывалася ў выніку дыферэнцыяцыі памяшканняў па функцыянальнаму прызначэнню. Складаную планіроўку меў сядзібны дом у Пружанах (Брэсцкая вобл.), які ў інвентары 1597 г. названы крыжовым. Ён уключаў вялікія сенцы, сталовую, пакоі, святліцы, каморы [34]. Дом у маёнтку Дзераўная, паводле інвентара 1591 г., меў некалькі сенцаў, сталовую, чатыры жылыя пакоі, чатыры каморы. У жылых пакоях стаялі печы, упрыгожаныя дэкаратыўнай кафляй, і каміны. Пад домам былі 4 гаспадарчыя падклеці [35]. У плане дома маёнтка Рось (Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл., інвентар 1571 г.) вылучаліся тры часткі: цэнтральная парадная група памяшканняў (вялікія сенцы са святліцай) і два бакавыя крылы, кожнае з якіх складалася з пяці памяшканняў [36].

Кампазіцыя сядзібных дамоў у XVI ст. была вельмі маляўнічай. Кожны зруб меў самастойнае пакрыццё. Спалучэнне розных па характару аб'ёмаў стварала своеасаблівы архітэктурны вобраз будынка. Напрыклад, інвентар маёнтка Дзераўная 1593 г. паказвае дом «з трыма шчытамі», дахі якога ўпрыгожвалі флюгеры [37]. У маёнтку Дзятлава (Гродзенская вобл.) у 1580 г. існаваў дом «о чотырох дахох на подклетах» [38].

Асобныя пакрыцці памяшканняў былі настолькі характэрныя ў XVI ст., што складальнікі інвентароў спецыяльна адзначалі тыя дамы, якія мелі агульны дах, бо такі тып пакрыцця быў тады новай з'явай для Беларусі. Відаць, на гэтай аснове ў XVI ст. развіліся і ярусныя кампазіцыі дамоў. Інвентар 1556 г. маёнтка Русоты (каля Гродна) паведамляе, што ў доме была «светлица на доле, а напротив сень; а над тою светлицою другая светлица, а напротив тое ж светлицы на горе вышки,

[30] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, с. 733, л. 7—23.
[31] Там жа, с. 1379, л. 22.
[32] Там жа, с. 1060, л. 2.
[33] АСДСЗР, т. 1, с. 207; АВАК, т. 14, с. 200.
[34] АВАК, т. 14, с. 580—581.
[35] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, с. 733, л. 5—6.
[36] АСДСЗР, т. 1, с. 145.
[37] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, с. 735, л. 2.
[38] АВАК, т. 14, с. 200.

там же церковь»[39]. Дом у Гайцюнішках у 1565 г. меў над сенцамі камору, якую абкружала галерэйка[40].

Вялікую групу гаспадарчых пабудоў складалі каморы, скарбніцы, свірны, сырніцы і г. д. Сядзібныя свірны вырашаліся заўсёды манументальна. Найбольш архаічныя з іх нагадвалі звычайныя клеці, пастаўленыя на высокія слупы (свірны «на стовпи»). Больш развітым тыпам з'явіўся свіран на падклеці. Ад апошняга атрымалі развіццё традыцыйныя сядзібныя свірны, характэрныя амаль для кожнага маёнтка. Яны будаваліся ў два паверхі і накрываліся двухсхільнымі дахамі з драніцы або гонты. Да ўваходу ў ніжні паверх свірна вёў вялікі прасторны ганак, часам упрыгожаны разьбой. Другі паверх меў самастойнае значэнне і не быў звязаны з першым. Сюды траплялі па знешняй лесвіцы. Нярэдка пад ніжнім паверхам рабіўся мураваны склеп.

У XVI ст. гумнамі часта называліся адкрытыя пляцоўкі, агароджаныя плотам, дзе размяшчаліся ток, стадолы або пуні для захоўвання збожжа, азяроды, асеці, ці еўні, адрыны і іншыя збудаванні.

Не пазней другой паловы XVI ст. у некаторых маёнтках з'явіліся гумны як асобныя збудаванні. Іх сцены рабіліся з бярвенняў «тынам» ці «замётам у шулы» або ў выглядзе плятня. Звычайна гэта былі вялікія пабудовы, нярэдка шматвугольныя ў плане. Напрыклад, інвентар маёнтка Мурачоўшчына (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.) 1597 г. называе «гумно великое пятнадцать стены»[41]. Іх архітэктура будавалася на кантрасце нізкіх сцен і высокага даху на «сохах».

Адзін з найбольш старажытных тыпаў вытворчых збудаванняў — млын. Акты XVI ст. называюць простыя сялянскія млыны з адным колам вешнякамі. Існавалі і больш складаныя — з двума, трыма або чатырма коламі. Акрамя колавых былі вядомы і наплаўныя млыны. Апошнія будаваліся пасярэдзіне ракі. Яны яшчэ называліся плывякамі або ладзякамі. Млыны выкарыстоўваліся не толькі для памолу збожжа, але і для распілоўкі драўніны і вырабу сукна.

* *
*

Мураванае культавае дойлідства XIV — канца XV ст. на Беларусі захоўвала важнейшыя рысы дойлідства заходніх зямель Русі XI—XIII стст. Аднак у новых гістарычных умовах яно атрымала некалькі іншы кірунак развіцця, звязаны з дасягненнямі тэхнікі будаўніцтва і пэўным пераасэнсаваннем форм заходнееўрапейскай архітэктуры — готыкі і рэнесансу, а пачынаючы з канца XVI ст. і барока.

Асноўныя планіровачныя тыпы культавых збудаванняў можна прадставіць як аднанефавыя і трохнефавыя. Ад крыжова-купальных старажытнарускіх збудаванняў апошнія адрозніваліся тым, што ў большасці выпадкаў уяўлялі тып зальнай базілікі, г. зн. сярэдні неф не быў павышаным і цэнтральная частка храма не мела купала. Паступова перавага была аддадзена аднаапсідным збудаванням, у якіх захавалася толькі сярэдняя апсіда. Такія змяненні былі падрыхтаваны ўсім папярэднім развіццём культавага дойлідства.

Храмы Беларусі XIV—XVI стст. значна адрозніваліся ад старажытнарускіх і ў канструкцыйных адносінах. Гэта датычыць не толькі раўнаслойнай муроўкі сцен з цэглы значных памераў (у асобных выпадках да 30—40 см даўжыні), але і метаду размеркавання нагрузак не столькі на сцены, колькі на такія канструкцыйныя элементы, як контрфорсы, лапаткі. Пад уплывам готыкі транс-

[39] АВАК, т. 14, с. 22.
[40] ЦДГА БССР, КМФ-5, воп. 1, с. 1060-а, л. 3.
[41] АВАК.— Вильна, 1867, т. 1, с. 207.

фармаваліся канструкцыі скляпенняў. У параўнанні з аморфнымі і цяжкімі візантыйскімі купальнымі і паўцыркульнымі перакрыццямі гатычныя скляпенні на нервюрах былі больш лёгкімі, ажурнымі, дазвалялі паменшыць таўшчыню апорных канструкцый. Найбольш распаўсюджанай формай перакрыцця з'явілася крыжовае скляпенне на чатырох узаемна перпендыкулярных нервюрах, якія абапіраліся на слупы або на канструкцыйныя патаўшчэнні сцен. На іх аснове развіліся так званыя зорчатыя скляпенні, для якіх характэрна ўвядзенне мноства нервюр, якія разыходзіліся ад цэнтра па радыяльных напрамках і злучаліся з іншымі нервюрамі. Па малюнку такія скляпенні нагадвалі шматгранную зорку. Яны адыгрывалі не толькі дэкаратыўную, але і канструкцыйную ролю — максімальна аблягчалі канструкцыю перакрыцця і адначасова забяспечвалі дастатковую моц. Прамежкі паміж нервюрамі запаўняліся цэглай на вапнавым растворы ў выглядзе ветразяў, што павялічвала прасторавую жорсткасць канструкцыі.

У канцы XV — пачатку XVI ст. на Беларусі ўзнікае арыгінальны тып абарончага храма, фланкіраванага чатырма вуглавымі вежамі. Яго з'яўленне звязана з тым, што беларуская зямля часта была ў гэты час арэнай ваенных дзеянняў. Адным з першых абарончых храмаў на Беларусі быў Сафійскі сабор у Полацку, перабудаваны ў 1494—1505 гг. у храм-крэпасць [42]. На гравюры С. Пахалавіцкага 1579 г. і плане Полацка 1707 г. сабор паказаны як невялікі культавы будынак з чатырма вуглавымі вежамі. У цэнтры ўзвышалася пятая двух'ярусная вежа з байніцамі. Абарончыя прыстасаванні былі і ў франтоне галоўнага фасада.

У наступныя стагоддзі полацкая Сафія неаднаразова перараблялася і ўрэшце страціла свой абарончы характар. Таму зараз цяжка нават у агульных рысах аднавіць яе знешні выгляд і інтэр'ер пачатку XVI ст. Апрача Сафіі вядомы яшчэ чатыры храмы-крэпасці: у Полацку, Сынковічах (Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл.), Мураванцы (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.), Супраслі (Беластоцкі п. ПНР).

Царква Міхаіла ў Сынковічах пабудавана ў канцы XV — пачатку XVI ст. Яна трохнефавая, з трыма паўкруглымі апсідамі. У гэтых адносінах яна мае шмат аналогій са старажытнарускімі трохапсіднымі крыжова-купальнымі храмамі. Аднак у адрозненне ад іх яе сцены больш тонкія і на бакавых фасадах умацаваны чатырма контрфорсамі, а перакрыцці — крыжовыя на нервюрах. У паўднёва-ўсходняй апсідзе зроблена ажурнае па малюнку зоркавае скляпенне. Слупы, на якія абапіраюцца падпружныя аркі і нервюры скляпенняў,— крыжовыя ў сячэнні, што надае ім зграбныя прапорцыі. Як і ў старажытнарускіх храмах, апсіды злучаюцца з нефамі даволі нізкімі арачнымі праёмамі.

Калі планіроўка і інтэр'ер збудавання яшчэ захоўвалі асноўныя традыцыйныя рысы больш ранняга этапа культавага будаўніцтва, то знешняя аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя атрымала зусім іншую трактоўку. Увесь будынак вырашаны адзіным суцэльным масівам і завершаны высокім двухсхільным гонтавым дахам, роўным па вышыні сценам збудавання. З паўднёвага захаду і паўночнага ўсходу дах абмежаваны востравугольнымі шчытамі. Вуглы асноўнага трохнефавага аб'ёму царквы фланкіраваны чатырма двух'яруснымі вежамі з шатровымі дахамі. Вежы, якія выведзены на галоўны фасад, васьмігранныя ў плане, а пры алтары — круглыя, што тлумачыцца агульнай мастацкай задумай дойліда: круглыя

[42] Ткачоў М. А. Новае пра Сафійскі сабор.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1972, № 2, с. 18—23.

вежы прылягаюць да паўкружжа апсід і складаюць з імі адзінае цэлае, а гранёныя ўдала гарманіруюць з яснымі геаметрычнымі формамі галоўнага фасада.

Знешняя кампазіцыя і дэкаратыўная апрацоўка фасадаў цалкам адпавядаюць функцыянальнаму прызначэнню храма. У яго структуры вылучаюцца два аб'ёмы: храмавы ў ніжнім ярусе і абарончы ў верхнім. Машыкулі і байніцы, чаргуючыся, абыходзяць храм па перыметры (не закранаючы апсід) і ўтвараюць своеасаблівы фрыз на трох фасадах, уключаючы і вежы. Разам з глыбокімі нішамі-акаймоўкамі спічастых вокнаў і контрфорсамі гэты фрыз з'яўляецца асноўным элементам дэкарацыі бакавых фасадаў. На галоўным фасадзе важнае дэкаратыўнае значэнне мае шчыт, аздоблены пяццю ярусамі разнастайных па памеру і малюнку ніш. Вузкі ніжні ярус утвараюць 11 маленькіх нішак з шатровымі завяршэннямі. Вышэй размяшчаецца рад высокіх вузкіх арачных ніш, дзе чаргуюцца адзінарныя, двайныя і трайныя нішы. Наступны ярус утвараюць шырокія адзінарныя арачныя нішы, прамежкі паміж якімі запоўнены маленькімі круглымі нішкамі. Наступная двух'ярусная частка ўтворана дробнымі арачнымі нішамі. У яе цэнтры за плоскасць сцяны выступае трохгранны эркер з байніцай — найвышэйшая кропка абстрэлу.

Такім чынам, у аздабленні галоўнага фасада гэтага збудавання выявіліся характэрныя прыёмы архітэктуры XVI ст., якія былі спецыфічнымі не толькі для культавай, але і грамадзянскай абарончай архітэктуры.

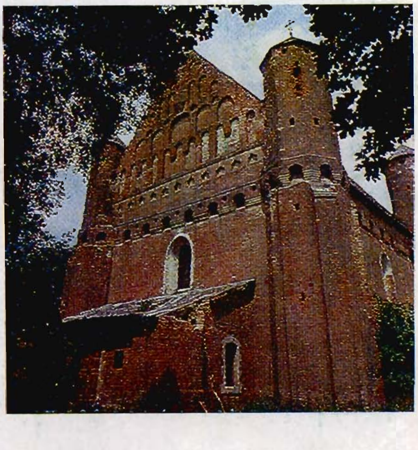
85. Храм-крэпасць у в. Сынковічы Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Агульны выгляд

Шэраг аналогій аб'ядноўвае дэкаратыўнае афармленне Сынковіцкай царквы і замка ў Міры, дзе таксама фасады аздоблены сістэмай ярусаў ніш. Заглыбленыя плоскасці ніш і аконных праёмаў выбельваліся шчыльным слоем вапны, што разам з неатынкаванымі паверхнямі выступаючых частак сцен стварала цікавую чырвона-белую гаму фасадаў.

Алтарны фасад Сынковіцкага храма дзякуючы паўкружжам апсід і круглым вежам мае скульптурны выгляд. Тут, як і на галоўным фасадзе, прысутнічае дэкарыраваны арачнымі нішамі шчыт, да якога далучана пакрыццё апсід. Імкнучыся стварыць абагульнены кампактны аб'ём царквы і адначасова захаваць тры апсіды, дойлід аб'яднаў апошнія ў верхніх частках ступеньчатымі перамычкамі, у выніку чаго дах над апсідамі стаў агульным. У сярэдняй частцы апсід праходзіць аркатурны фрыз, які заходзіць на круглыя вежы. Гэта яшчэ раз падкрэслівае, што алтарная частка храма склалася пад уплывам старажытнарускай архітэктуры [43].

Калі ў Сынковіцкай царкве яшчэ бачны рэмінісцэнцыі архітэктуры папярэдняга гістарычнага этапа, што ўскладняла план і кампазіцыю збудавання і з'яўлялася ў XVI ст. ужо анахранізмам, дысанансам з новымі рысамі архітэктуры, то ў царкве ў Мураванцы (1516—1542) пад уплывам рэнесансу зроблены значны крок у развіцці архітэктурнай кампазіцыі. Царква трохнефавая, але замест трох апсід у ёй існуе толькі адна вялікая паўкруглая апсіда амаль аднолькавай шырыні з асноўным аб'ёмам. Чатыры вежы, якія ў Сынковіцкай царкве проста далучаліся да збудавання, у Мураванцы сталі неад'емнымі элементамі кампазіцыі. Прычым вежы галоўнага фасада круглыя і больш высокія, чым алтарныя, дзякуючы чаму яны сталі самастойнымі элементамі галоўнага фасада. Далейшае развіццё атрымалі і нервюрныя скляпенні ў інтэр'еры, якія набылі характар складаных зорак. Хоць храм у Мураванцы ў канструкцыйных адносінах і больш масіўны, чым Сынковіцкая царква, але ён больш цэльны па архітэктурнаму вобразу ў інтэр'еры і знешняй кампазіцыі.

86. Храм-крэпасць у в. Сынковічы Зэльвенскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Галоўны фасад



У гэтай пабудове далейшае развіццё знайшла і сістэма дэкаратыўнага афармлення фасадаў. Шчыт галоўнага фасада ператварыўся ў трохступеньчатую кампазіцыю складанага абрысу. Нішы, якія яго афармляюць, набылі больш напружаны малюнак, хоць колькасць іх скарацілася. Больш разнастайнымі сталі матывы дэкаратыўнага аздаблення бакавых фасадаў, дзе апрача машыкульнага фрыза прысутнічаюць два ярусы арачных праёмаў і ніш, выбеленых у заглыбленнях. Машыкулі веж сталі своеасаблівымі завяршэн-

[43] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.— Мн., 1928, т. 1, с. 243—253.

нямі высокіх выбеленых ніш з вісячымі замкамі ўверсе. Інакш кажучы, усе тыя канструкцыйна-абарончыя элементы, якія ў Сынковіцкай царк-

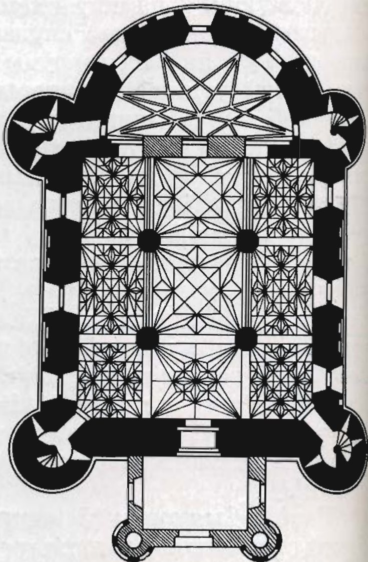
87. Храм-крэпасць у в. Мураванка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Бакавы фасад

ве мелі сурова-манументальны выгляд, у Мураванкаўскім храме звядзены да дэкаратыўных элементаў, што ўтварылі своеасаблівую рытміку і мастацкі вобраз фасадаў пабудовы. Тут больш адчувальныя прыёмы рэнесансу, чым готыкі.

Да таго ж архітэктурнага тыпу адносіцца царква праваслаўнага Благавешчанскага манастыра ў Супраслі (б. Гродзенскі п. Вялікага княства Літоўскага, цяпер Беластоцкі п. ПНР).

Царква Благавешчання будавалася з 1503 па 1511 г. Гэта трохнефавы шасціслуповы храм з трыма апсідамі, і ў гэтым сэнсе яго план нагадвае план Сынковіцкай царквы. Аднак у ім адбыліся значныя прынцыповыя змены. Бакавыя нефы звузіліся, у выніку чаго дамінуючае значэнне атрымаў сярэдні неф, план пабудовы вы-

88. Храм-крэпасць у в. Мураванка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. План

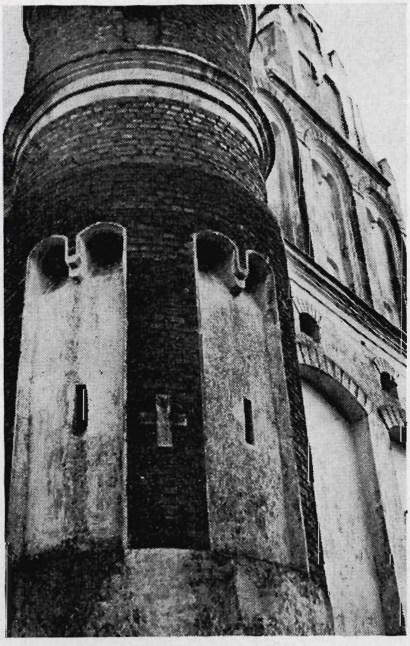


цягнуўся па падоўжнай восі. Вузкія бакавыя апсіды страцілі тое значэнне, якое яны мелі ў Сынковіцкай царкве. Цэнтральная гранёная апсіда аб'яднала гэту частку храма з чатырохгранным асноўным памяшканнем. Аднак самае адметнае ў Супрасльскай царкве — вылучэнне ў цэнтры сярэдняга нефа падкупальнага квадрата, які ўтварыў найбольшае па памерах чляненне плана як у падоўжным, так і папярочным напрамках. Над ім узвышаўся высокі васьміграны верх, перакрыты купалам. У выніку гэтага кампазіцыя збудавання атрымала новы выгляд: яна стала цэнт-

89. Храм-крэпасць у в. Мураванка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Агульны выгляд

рычнай пяцівежавай. Аднак яе нельга разглядаць толькі як спробу зрабіць традыцыйнае для праваслаўнай архітэктуры пяцігалоўе. Увядзенне цэнтральнага верху было неабходна для завяршэння кампазіцыі, каб надаць ёй новы мастацкі лад. Гэтай жа ідэі служыла і ўвядзенне двух дадатковых шчытоў на бакавых фасадах, якія надалі пакрыццю крыжовы малюнак. Павышэнню пластычных якасцей збудавання служыла і тое, што шчыты набылі складаны профіль, аддалена падобны да какошнікаў [44].

90. Храм-крэпасць у в. Мураванка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Дэталь вежы



На прыкладзе разгледжаных абарончых храмаў відаць, як пад уплывам готыкі і рэнесансу паступова трансфармаваліся і відазмяняліся традыцыі дойлідства заходніх зямель Русі. У XVI ст. з'явіліся новыя тыпы культавых збудаванняў, своеасаблівыя па планава-прасторавай структуры і выяўленчых сродках. Асобныя элементы готыкі і рэнесансу не толькі не зніжаюць арыгінальных асаблівасцей разгледжаных твораў, а, наадварот, робяць іх больш выразнымі і акрэсленымі. У стварэнні помнікаў беларускага абарончага дойлідства XVI ст. значная роля належала традыцыям мясцовага драўлянага дойлідства.

Самабытныя асаблівасці беларускага манументальнага дойлідства ўвасоблены і ў іншых збудаваннях, дзе не было фланкіруючых веж. Найбольш старажытны з іх — касцёл Тройцы ў Ішкалдзі (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), пабудаваны ў 1472 г. Яго галоўны прамавугольны ў плане аб'ём падзелены чатырма масіўнымі гранёнымі слупамі на тры нефы. Бакавыя нефы значна вузейшыя за сярэдні і перакрыты крыжовымі скляпеннямі, а перакрыцці сярэдняга нефа маюць выгляд васьміканцовай зоркі. З усходу да асноўнага аб'ёму

91. Храм-крэпасць у в. Мураванка Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл. XVI ст. Скляпенні

[44] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва, с. 259—270.

прылягае вялікая пяцігранная апсіда, якая не працягвае сярэдні неф, а з'яўляецца канструкцыйна аўтаномнай і займае амаль усю шырыню корпуса храма. З паўночным бокам апсіды злучана сакрысція з выступаючай паўкруглай вежай, у якой мелася лесвіца на гарышча. Скляпенне апсіды мае выгляд шасціканцовай зоркі.

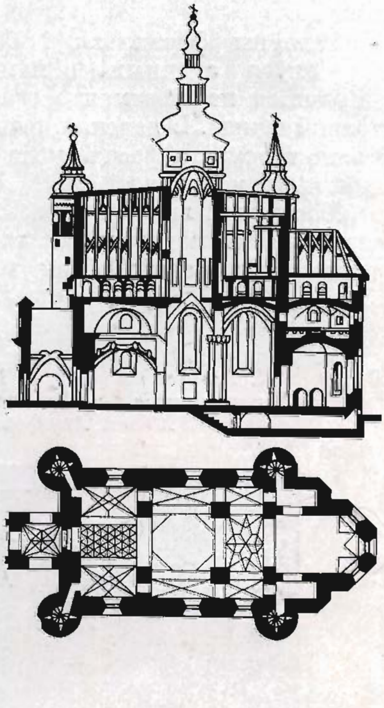
Касцёл у Ішкалдзі не мае ні вертыкальнай кампазіцыі, ні ажурных спічастых канструкцый, якія характэрны для готыкі Заходняй Еўропы. Зрокава ён масіўны, некалькі няўграбны па прапорцыях. Сваімі магутнымі сценамі і контрфорсамі, што пашыраюцца ў ніжняй частцы, ён нібы ўрос у зямлю. Гэта — своеасаблівая скульптурная пластыка, якую вельмі ўдала ўжыў сярэдневяковы дойлід. Будынак здаецца ўзведзеным з аднаго суцэльнага маналіту. Тут амаль няма прамых ліній. Кожны элемент — абрысы вокнаў, контрфорсы, шчыт галоўнага фасада — атрымаў мяккі, плаўны малюнак. У выніку пры суровай прастаце форм будынак набыў надзвычай пластычны архітэктурна-мастацкі вобраз.

Да сярэдзіны XIX ст. збудаванне не было атынкавана і захоўвала чырвоны колер цагляных сцен. Толькі арачныя і круглыя нішкі, што дэкарыруюць сцены, контрфорсы, шчыт галоўнага фасада былі выбелены.

Гэтыя асаблівасці атрымалі развіццё ў Барысаглебскай царкве ў Навагрудку, якая пабудавана ў пачатку XVI ст. на месцы старажытнага храма XII ст. Будавалася яна ў тры этапы. Першапачаткова быў узведзены галоўны трохнефавы зальны аб'ём з шырока расчыненай пяціграннай апсідай, у 1632 г. пабудавана заходняя частка з дзвюма вежамі, а ў XIX ст.— прытвор і перабудаваны галоўны фасад у псеўдарускім стылі.

92. Храм-крэпасць у Супраслі. Беластоцкае ваяводства. ПНР. XVI ст. Галоўны фасад

93. Храм-крэпасць у Супраслі. Беластоцкае ваяводства. ПНР. XVI ст. План, разрэз



Інтэр'ер царквы традыцыйны. Крыжовыя ў плане слупы і лапаткі сцен нясуць падпружныя аркі, на якія абапіраюцца галоўныя нервюры зоркавых скляпенняў. У параўнанні з ішкалдскім касцёлам скляпенні Барысаглебскай царквы больш складаныя і разнастайныя па малюнку.

Цікава вырашаны бакавыя фасады царквы. Сцены старадаўняй часткі збудавання захавалі гранёныя контрфорсы ў выглядзе васьміграннікаў. Між імі праходзіць аркатурны пояс, які ў верхняй частцы мае выкладзеныя з лекальнай чырвонай цэглы тры рады гатычных арак. Верагодна, плоскасці ніш, утвораныя імі, былі выбелены вапнай. Астатнія часткі сцен засталіся неатынкаванымі.

Галоўны фасад, як і бакавыя, аздабляўся арачнымі нішамі. Яны захаваліся на фрагменце старой заходняй сцяны. Відавочна, што завяршэнне галоўнага фасада мела выгляд шчыта, як у Ішкалдзі.

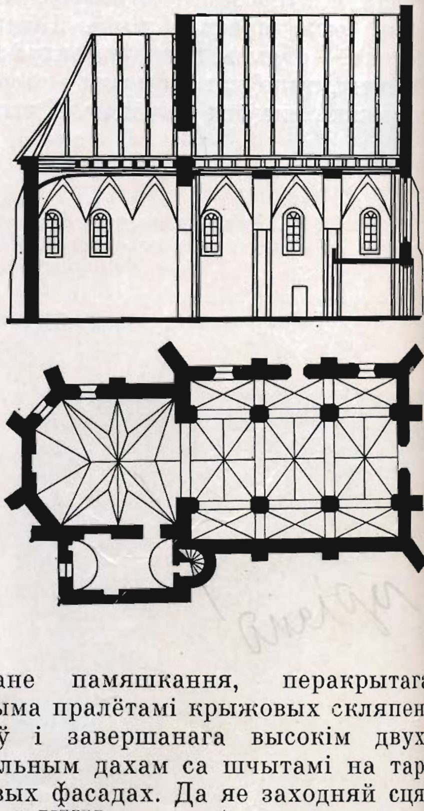
Наступная група мураваных бесслуповых храмаў уключае галоўным чынам рэфармацкія зборы з рысамі

94. Троіцкі касцёл у в. Ішкалдзь Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. XV ст. Агульны выгляд

готыкі і рэнесансу. Гэта аднанефавыя будынкі, якія складаюцца з зальнага памяшкання, перакрытага крыжовымі, корабавымі або цыліндрычнымі скляпеннямі на распалубках, і прытвора з яруснай вежай на галоўным фасадзе. Такія храмы, як і чатырохвежавыя, мелі абарончыя функцыі і нярэдка дапаўняліся ўмацаваннямі (храмы ў Дзераўной, Заслаўі і Клецку Мінскай, Асташыне Гродзенскай вобл.).

Яскравы прыклад аднанефавай пабудовы з вежай — Спаса-Праабражэнская царква ў Заслаўі, пабудаваная ў выглядзе прамавугольнага ў

95. Троіцкі касцёл у в. Ішкалдзь Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл. XV ст. Разрэз, план



плане памяшкання, перакрытага трыма пралётамі крыжовых скляпенняў і завершанага высокім двухсхільным дахам са шчытамі на тарцовых фасадах. Да яе заходняй сцяны ў XVII ст. прыбудавалі высокую пяціярусную вежу з шатровым завяр-

96. Барысаглебская царква ў Навагрудку. XVI ст. Агульны выгляд

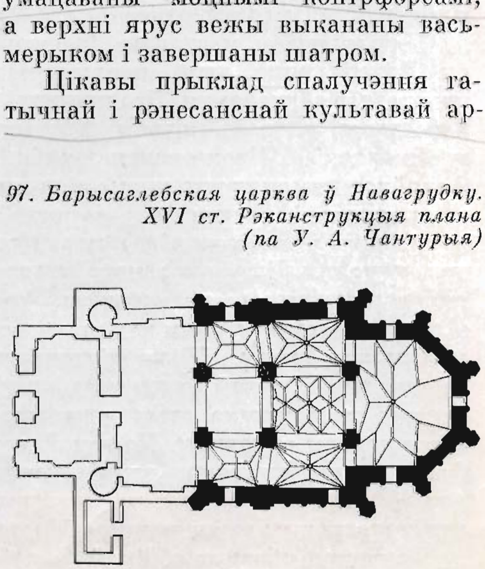
шэннем. Архітэктура збудавання ў дэкоры мае шэраг рыс рэнесансу (руставаныя вуглы сцен, атык з аркатурным фрызам) [45].

Блізкую да яе кампазіцыю меў кальвінскі збор у Асташыне (Навагрудскі р-н Гродзенскай вобл.). Аднак у адрозненне ад заслаўскай Спаса-Праабражэнскай царквы ён меў больш прыземістую вежу, падпарадкаваную масе асноўнага аб'ёму.

Касцёл XVI ст. у в. Дзераўная (Стаўбцоўскі р-н Мінскай вобл.) уяўляе аднанефавы прамавугольны ў плане аб'ём з высокай трох'яруснай вежай на галоўным фасадзе і пяцісценнай апсідай, абапал якой зроблены дзве сакрысціі. Бакавыя сцены ўмацаваны моцнымі контрфорсамі, а верхні ярус вежы выкананы васьмерыком і завершаны шатром.

Цікавы прыклад спалучэння гатычнай і рэнесанснай культавай ар-

97. Барысаглебская царква ў Навагрудку. XVI ст. Рэканструкцыя плана (па У. А. Чантурыя)



[45] Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Изд. 2-е.— Мн., 1977, с. 67.

хітэктуры — фарны касцёл у Клецку, пабудаваны пасля 1550 г. (не збярогся). Прамавугольны ў плане асноўны аб'ём, накрыты двухсхільным дахам, і гранёная алтарная апсіда з вальмавым пакрыццём былі масіўныя і статычныя, у іх вуглаватых формах прасочваліся гатычныя рысы. Мерны рытм цяжкіх контрфорсаў, паміж якімі размяшчаліся арачныя аконныя праёмы, не парушаў гэтай статычнасці. У той жа час зрокава лёгкая васьміграннная вежа-званіца на галоўным фасадзе кантраставала з астатнімі аб'ёмамі і надавала кампазіцыі збудавання дынамічнасць. Для таго каб узмацніць дынаміку, дойлід свядома парушыў звыклыя для гэтага тыпу храмаў прапорцыі вежы, робячы яе чацверыковае аснаванне больш нізкім, чым у іншых аналагічных пабудовах. Дзякуючы гэтаму васьмярык вежы, завершаны купалам, дамінаваў ў кампазіцыі будынка. Удала ўжыты прыём кантрасту і ў паярусным чляненні вежы. Ён выяўляўся ў чаргаванні нізкіх і высокіх ярусаў, проціпастаўленні глухіх ніжніх і расчлянёных квадратнымі і арачнымі праёмамі верхніх ярусаў.

У формах вежы і прыёмах стварэння кантрастнай дынамічнай кампазіцыі бачны рысы рэнесансу.

Пад уплывам мастацтва Рэнесансу фарміруецца тып цэнтрычнага культавага збудавання. Яго прадстаўляе храм другой паловы XVI ст. у Смаргоні (Гродзенская вобл.). Асноўнае памяшканне храма мае выгляд некалькі выцягнутага па падоўжнай восі васьміграніка, перакрытага купалам. Высокая аснова купала знадворку вырашана атыкам, які з'яўляецца пастаментам для шатровакупальнага даху. У процілегласць амаль пазбаўленай дэкору ніжняй частцы васьмерыка атык дэкарыраваны поясам аркатуры. Да галоўнага фасада прыбудавана двух'ярусная вежа тыпу «васьмярык на чацверыку» з шатровым завяршэннем. У месцы злучэння абодвух аб'ёмаў (з поўдня) пабудавана невысокая круглая вежка з вузкімі байнічнымі акенцамі, якая, верагодна, звязвала храм з паддашшам. Мяркуючы па малюнку 1850 г., вежа галоўнага фасада раней мела трэці двухпавярховы ярус, завершаны шатром, а над цэнтральным васьмерыком — купальны дах у выглядзе шалома. Такім чынам, і ў гэтым арыгінальным збудаванні, нягледзячы па цэнтрызм яго асноўнай часткі, увасобіліся кампазіцыйныя прынцыпы дынамічнай асіметрыі з перавагай падоўжнай восі.

У канцы XVI ст. пад уплывам рэнесансу адбыліся істотныя змены ў традыцыйных для таго часу збудаваннях. Страчваюцца абарончыя вежы і з'яўляюцца якасна новыя дэкаратыўныя формы. Праўда, у іх архітэктуры па-ранейшаму захоўваюцца асобныя элементы готыкі. Так, аднанефавы Троіцкі касцёл у в. Чарнаўчыцы (Брэсцкі р-н), які быў закладзены ў 1583 г., мае асноўнае прамавугольнае ў плане зальнае памяшканне, з якім непасрэдна злучаецца развітая паўавальная апсіда. Дзве сакрысціі абапал апсіды і бакавыя капліцы надаюць плану касцёла крыжовы малюнак. Збудаванне не мае абарончых прыстасаванняў, толькі круглая вежа каля алтара з лесвіцай, якая вядзе на скляпенні, захавала выгляд старажытнай абарончай вежы. Пры наяўнасці такіх гатычных элементаў, як контрфорсы, высокі клінчаты дах і інш., храм усё ж набыў новыя рысы архітэктуры. Высокія вокны завяршаюцца паўцыркульнымі аркамі, а галоўны фасад, пазбаўлены вежы, аформлены шэрагам тонкіх філёнгаў. Але найбольш значная трансфармацыя дэкаратыўных сродкаў назіраецца ў інтэр'еры помніка. Калі ў папярэдніх збудаваннях аснову перакрыцця складалі гатычныя крыжовыя і зорчатыя скляпенні па нервюрах, то ў касцёле ў Чарнаўчыцах неф і алтар перакрываюць цыліндрычныя скляпенні, а складаныя па малюнку нер-

98. *Праабражэнская царква ў г. п. Заслаўе Мінскага р-на. XVI ст. Агульны выгляд*

вюры імітаваны стукам і апрацаваны раслінным арнаментам. У гэтым сумяшчэнні гатычных элементаў і новых мастацкіх тэндэнцый рэнесансу зараджалася і новая, надзвычай своеасаблівая традыцыя ў галіне дэкору.

Комплекс кляштара бенедзікцінак у Нясвіжы (1590—1596) мае адкрытую Ш-падобную кампазіцыю, якая адлюстроўвае паслабленне абарончых функцый пабудоў такога роду. Аднак будынак касцёла, размешчаны паміж крыламі кляштара, захаваў элементы готыка-рэнесанснага характару. Ён мае больш нізкую за асноўны неф гранёную апсіду прэсбітэрыя і вежу на галоўным фасадзе.

У апошняй чвэрці XVI ст. у манументальнай архітэктуры Беларусі з'яўляецца першая пабудова ў стылі барока — мураваны касцёл езуітаў у Нясвіжы (1583—1593). Трэба сказаць, што ордэн езуітаў імкнуўся выкарыстаць багатыя выразныя сродкі гэтага стылю для ажыццяўлення сваёй ідэалагічнай праграмы контрэфармацыі. Аднак нельга звязваць высокае мастацтва барока з рэакцыяй і езуіцтвам. На змену ўраўнаважанасці мастацтва рэнесансу прыйшла эстэтычная канцэпцыя барока з яе ўсхваляванасцю, пошукамі новых пластычных эфектаў.

Трохнефавая крыжова-купальная базіліка Нясвіжскага касцёла спалучае выразны сілуэт, дынамічную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з развітым светлым інтэр'ерам і вытанчанай дэкаратыўнай пластыкай. Касцёл быў фундаваны Мікалаем Радзівілам Сіроткай і пабудаваны па праекту італьянскага архітэктара Джавані Марыі Бернардоні. Ён быў вучнем Джакома Дэла Порта і ўдзельнічаў у будаўніцтве царквы Іль Джэзу ў Рыме — прататыпа Нясвіжскага кас-

99. Касцёл у в. Дзераўная Стаўбцоўскага р-на Мінскай вобл. XVI ст. Агульны выгляд

цёла. Аднак паміж гэтымі збудаваннямі існуюць значныя адрозненні і ў агульнай кампазіцыі, і ў дэкаратыўным афармленні фасадаў. Шэраг капэл па баках цэнтральнага нефа ў Нясвіжскім касцёле заменены адкрытымі бакавымі нефамі, да іх прылягаюць дзве сіметрычныя гранёныя капэлы, якія выступаюць за межы базілікі. Апсіда прэсбітэрыя больш развіта ўглыб, дзякуючы чаму падкупальная прастора набліжаецца да цэнтра пабудовы. Бязвежавы галоўны фасад закрывае ўсе астатнія часткі будынка, таму аб'ёмна-прасторавая структура разгортваецца перад гледачом паступова, што з'яўляецца важным прынцыпам барочнай кампазіцыі.

100. Кальвінскі збор у г. Смаргонь Гродзенскай вобл. Сярэдзіна XVI ст.

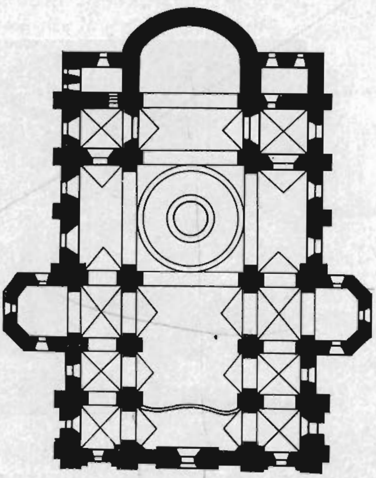
101. Касцёл Пятра і Паўла у в. Новы Свержань Стаўбцоўскага р-на Мінскай вобл. 2-я пал. XVI ст.

Вялікая ўвага ўдзелена распрацоўцы дэкаратыўнай пластыкі галоўнага фасада: ордэрных профіляў, раскраповак, франтонаў і ніш з аб'ёмнай скульптурай. Аднак у адрозненне ад царквы Іль Джэзу тут выкарыстаны адзінкавыя пілястры, паміж ярусамі адсутнічае атыкавая ўстаўка. Бакавыя фасады, наадварот, распрацаваны больш дэталёва, з улікам агляду ўсёй кампазіцыі. Бернардоні як тонкі мастак добра адчуў уласцівую для беларускай архітэктуры сціпласць дэкаратыўных сродкаў, здолеў выявіць эмацыянальную напружанасць барока мовай прапорцый і рытму, якія адпавядалі нацыянальнаму густу.

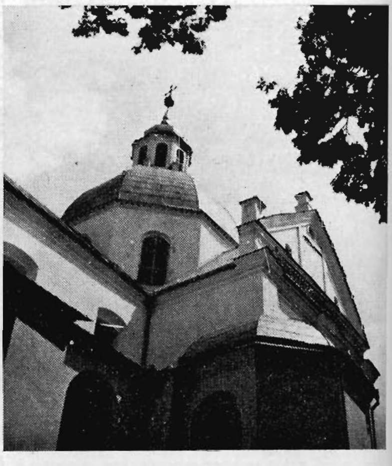
Першы твор барока паслужыў узорам для шэрагу культавых збудаванняў данага рэгіёна, такіх, як Мікалаеўскі касцёл у Міры (1595—1605) і бенедзікцінскі комплекс (1590—1595) у Нясвіжы, якія ўспрынялі пэўныя рысы новага стылю. Яны маюць базілікальную структуру і стрыманы ордэрны дэкор.

Рысы ранняга барока меў таксама бернардзінскі касцёл у Нясвіжы. Ён з'явіўся праз пяць гадоў пасля касцёла езуітаў — у 1598 г. Гэта была трохнефавая базіліка з павышаным цэнтральным нефам, завершаным двухсхільным дахам, і больш нізкімі бакавымі нефамі з аднасхільнымі пакрыццямі. Трох'ярусны галоўны фасад завяршаўся трохвугольным франтонам, на цэнтральнай восі размяшчаўся партал галоўнага ўваходу. Бакавыя фасады чляніліся пілястрамі. Да алтарнага фасада касцёла прылягала высокая гатычная чацверыковая вежа. Яе высокі шацёр даху па вуглах быў фланкіраваны

чатырма невялікімі дэкаратыўнымі шатрамі, што стварала 5-галовую кампазіцыю. Двухпавярховы П-падобны ў плане кляштар, які разам з касцёлам утвараў закрыты ўнутраны дворык, фланкіраваўся трыма больш нізкімі вежамі. На жаль, касцёл не



102. Касцёл езуітаў у Нясвіжы. XVI ст. План



103. Касцёл езуітаў у Нясвіжы. XVI ст. Фрагмент сяродкрыжжа з купалам

збярогся, вядома яго схематычная выява на карце бернардзінскіх кляштараў Вялікага княства Літоўскага, выкананай Г. Ляйбовічам у 1750-я гады.

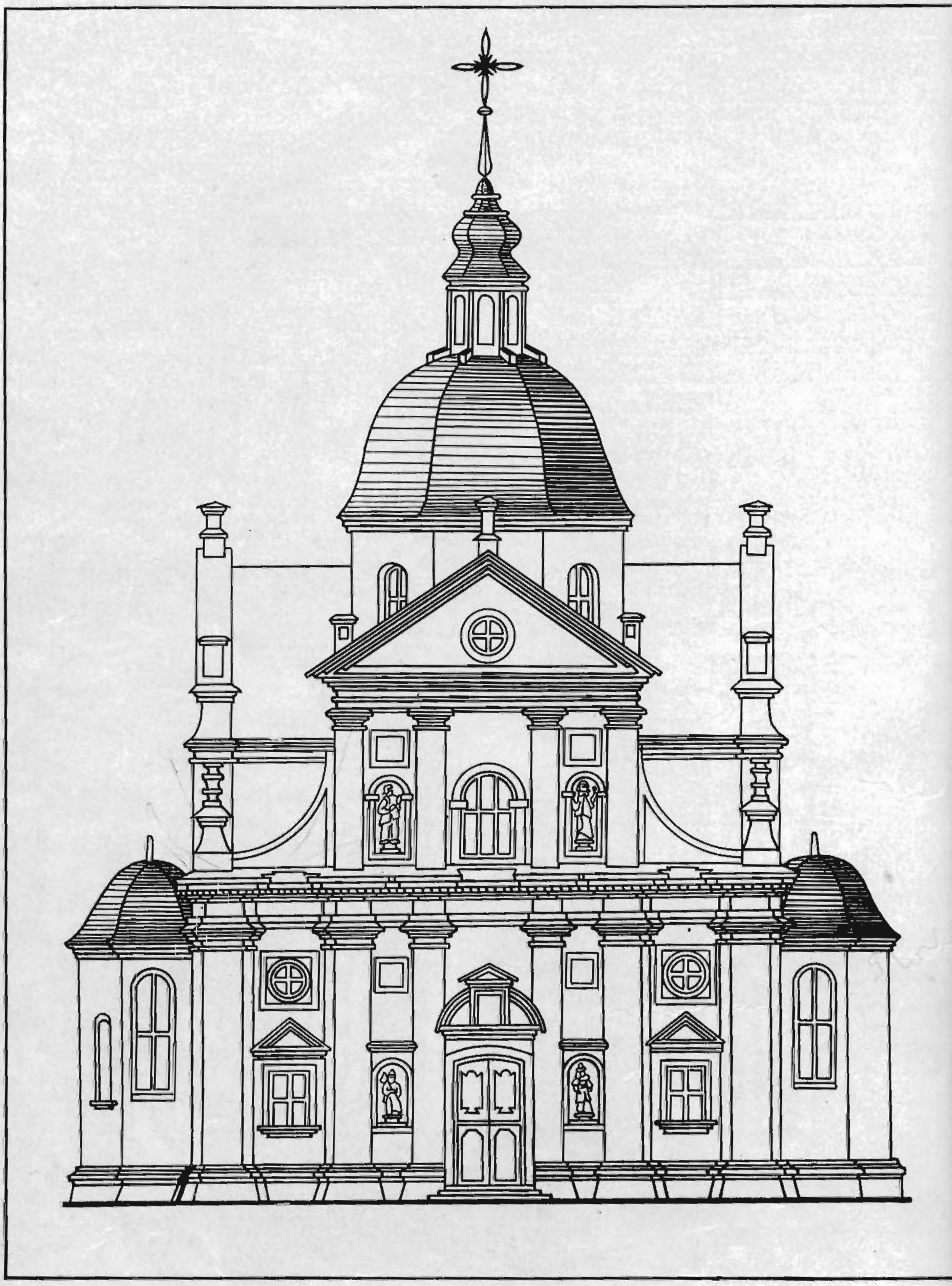
На тэрыторыі Беларусі да канца XVI ст. не было пабудавана больш ніводнага збудавання ў стылі барока. Гэта сведчыць аб тым, што ў той час яшчэ поўнасцю не скаладіся гістарычныя ўмовы, якія садзейнічалі б развіццю самабытных форм барока ў беларускай архітэктуры.

Перыяд XIV—XVI стст.— складаны і своеасаблівы ў гісторыі беларускай архітэктуры. Развіццё феадальных грамадска-эканамічных адносін выклікала бурны рост гарадоў і мястэчак, фальваркаў, істотныя змены ў планіроўцы вёсак і ў іх забудове. Ішла канцэнтрацыя і спецыялізацыя будаўнічых рамёстваў. Разам з прафесійнымі майстрамі працавала вялікая колькасць народных дойлідаў, якія сваю творчасць поўнасцю асноўвалі на традыцыях народнага мастацтва. Мясцовыя будаўнікі творча перапрацоўвалі прыёмы старажытнарускага горадабудаўніцтва з характэрным для яго радыяльна-веернай сістэмы планіроўкі вылучэннем у цэнтры горада ўмацаванага замка, а затым і гандлёвай плошчы з ратушай. У эпоху, калі беларуская зямля была арэнай войнаў, на першы план выйшлі задачы абароны. З'явіўся своеасаблівы тып абарончага збудавання з рэгулярным планам і фланкіруючымі вежамі.

Архітэктура Беларусі XIV—XVI стст. развівалася пад непасрэдным уплывам стылю готыкі, які ў XII—XV стст. панаваў у мастацтве многіх краін Сярэдняй, Заходняй і Паўночнай Еўропы. У XVI ст. разам з готыкай у беларускай архітэктуры распаўсюджваецца рэнесанс, што звязана з пранікненнем ідэй гуманізму і рэфармацыі. Сумяшчэнне

104. Касцёл езуітаў у Нясвіжы. XVI ст. Галоўны фасад

105. Касцёл езуітаў у Нясвіжы.
XVI ст. Галоўны фасад.
Рэканструкцыя (па У. А. Чантурыя)



элементаў готыкі і рэнесансу стала адметнай з'явай беларускага дойлідства.

«Мастацтва кожнага народа,— адзначаў акадэмік І. Э. Грабар,— складваючыся з усёй сукупнасці яго нацыянальных асаблівасцей... непазбежна зазнае ўплыў акружаючых яго культур. Гэтыя чужаземныя пачаткі не толькі не знішчаюць яго самабытнасці, але нярэдка выстаўляюць яго з асаблівай сілай і выпукласцю і прыводзяць да пышнага росквіту» [43]. Выкарыстаўшы заходнееўрапейскія традыцыі, майстры, што працавалі на Беларусі, стварылі яркія ўзоры нацыянальнага мастацтва.

ЖЫВАПІС

Манументальнага жывапісу ад гэтага перыяду захавалася вельмі мала. Толькі з архіўных і літаратурных крыніц вядома, што ў гэты час многія княжацкія палацы і храмы былі ўпрыгожаны фрэскавым роспісам: напрыклад, княжацкія палацы ў Вільні, Троках [47], Полацку, Гродна, Віцебску [48]; цэрквы абароннага значэння ў Малым Мажэйкаве, Сынковічах [49], Супраслі, касцёл у Ішкалдзі, сцены, скляпенні і слупы якога былі некалі ўпрыгожаны фігурамі розных святых асоб, арнаментам [50].

Але захаваліся многія фрэскі ў збудаваннях Польшчы, якія былі выкананы беларускімі майстрамі. Яны ў пэўнай ступені адлюстроўваюць узровень тагачаснага манументальнага жывапісу Беларусі і маюць вялікую гістарычную і мастацкую каштоўнасць для вывучэння культурнай спадчыны беларускага народа гэтага перыяду.

У XIII—XIV стст. беларускія землі ўвайшлі ў склад Вялікага княства Літоўскага пад уладаю князя Ягайлы (Ягелы), будучага караля Рэчы Паспалітай Уладзіслава II.

Ужо ў першыя гады праўлення Ягайлы ў Польшчу былі запрошаны майстры з Беларусі, Украіны, Расіі [51]. Аб гэтым сведчыць і той факт, што Ягайла ў 1393 г. прывёз з Вільні 11 рускіх мастакоў. Паводле падання, прыдворным жывапісцам быў Якуб Венжык, родам з Беларусі [52].

Польскі гісторык часоў сярэдневякоўя Я. Длугаш пісаў: «...кароль Уладзіслаў перад лацінскай мовай і мастацтвам аддаваў перавагу рускай» [53]. Такая арыентацыя, бясспрэчна, адыграла значную ролю ў развіцці старажытнарускага манументальнага жывапісу ў Польшчы, пад эгідай якой былі аб'яднаны ўсе заходнерускія землі. Варта адзначыць, што яшчэ да з'яўлення рускіх, украінскіх і беларускіх майстроў у кракаўскім ма-

---

46 Грабарь И. О русской архитектуре.— М., 1969, с. 43.

47 Smokowski W. Wspomnienie Trok roku 1822, s. 157—180; Hoppen J. Malowidła ścienne zamku Trockiego na wyspie.— У кн.: Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji historii i Sztuki, 1935, t. 2, s. 228—239. Athenacum. Wilno, tabl. 1, 2, 3, s. 165—179 (Аддз. рэдкай кнігі АН ЛітССР); ЦДГА ЛітССР, Вільнюс, ф. 1135, воп. 12, адз. зах. 557, 558, 559, 561, 562, л. 1 («Фонд Клосса»).

48 Długosz J. Historia Polonicae, t. 4. Cracoviae, 1877, s. 536.

49 Квитницкая Е. Д. Архитектура Белоруссии XIV—XVI вв.— У кн.: Всеобщая история архитектуры. М., 1968, т. 6, с. 465.

50 ЦДГА БССР, ф. 1781, воп. 27, адз. зах. 486 (візіта 1729 г.).

51 Piekosiński F. Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi.— Kraków, 1896, s. 156, 192, 197, 201, 207, 211; Kopera F. Sredniowieczne malarstwo w Polsce.— Kraków, 1925, s. 126; Соболевский А. И. Русские фрески в старой Польше.— М., 1916.

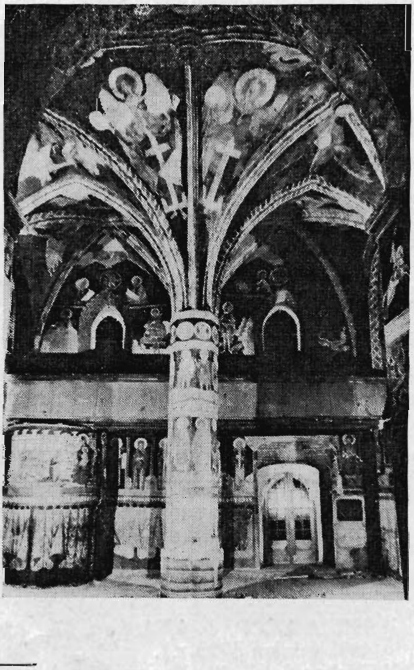
52 Kołoczkowski J. Wiadomości tyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce.— Kraków, 1888, s. 300; Эттингер П. Русская церковная стенопись в средневековой Польше.— Старые годы, 1915, с. 69.

53 Kopera F. Sredniowieczne malarstwo w Polsce, s. 126.

настыры францысканак ужо іспавала мазаіка, зробленая ў стылі старажытнарускага мастацтва, якая датуецца XIII ст.[54].

Паводле матэрыялаў Длугаша [55], вядома, што па даручэнню Ягайлы храмы на Лысай гары ў Кракаве, Вісліцы, Сандаміры, Любліне і Гнезна былі ўпрыгожаны «грэчаскім сценапісам» (так называліся рускія фрэскі ў Польшчы). Гэта пацвярджаюць у далейшым рускія і польскія даследчыкі [56].

106. Інтэр'ер капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР



Да найбольш значных твораў «рускага» жывапісу ў Польшчы належаць манументальныя роспісы канца XIV — пачатку і сярэдзіны XV ст.: капліцы св. Тройцы ў Люблінскім замку, фрэскі катэдры ў Сандаміры, калегіяты ў Вісліцы, капэл св. Тройцы і св. Крыжа ў Вавельскім замку. Розная ступень захаванасці не дае магчымасці для грунтоўнага і сістэматызаванага даследавання гэтых твораў манументальнага мастацтва.

Фрэскавы цыкл капліцы св. Тройцы Люблінскага замка — адзін з найлепшых уцалелых помнікаў манументальнага жывапісу. Ён уяўляе асаблівую цікавасць, паколькі ўдзел у яго стварэнні прымалі і беларускія майстры, пра што сведчаць палеаграфія кцітарскага надпісу і літаратурныя крыніцы [57].

Замкавая капліца св. Тройцы — аднанефавае аднаапсіднае збудаванне, у цэнтры якога ўзвышаецца гранёны слуп, які пераходзіць у гатычныя скляпенні. Плоскасці сцен асноўнага аб'ёму храма, апсіды, слупа-апоры, нервюрныя гатычныя скляпенні распісаны сюжэтнымі кампазіцыямі і арнаментальнымі матывамі. І кампазіцыя, і колеравае рашэнне фрэскавага цыкла амаль цалкам захаваліся да нашых дзён.

Для фрэскавага роспісу выкарыстаны біблейскія і евангельскія сюжэты, шырокае адлюстраванне атрымалі вобразы святых і прарокаў. Пасобныя сцэны ў асноўным размешчаны, як і ў візантыйска-рускіх храмах, але заўважаюцца і адрознен-

[54] Kopera F. Średniowieczne malarstwo w Polsce, s. 126.
[55] Długosz J. Historia Polonicae, t. 4, s. 536.
[56] Piekosiński F. Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi. Kraków, 1896; Kopera F. Średniowieczne malarstwo w Polsce.— Kraków, 1925; Walicki M. Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie.— У кн.: Studia do dziejów Sztuki w Polsce, t. III.— Warszawa, 1930. Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu.— У кн.: Studia do Dziejów Wawelu. Kraków, t. 3, 1968, s. 175—293; Карпинский Н. М. Русская надпись в Люблинском тюремном костеле.— Известия имп. археол. комиссии.— СПб., 1910, вып. 3, с. 134; Соболевский А. Материалы исследования в области славянской филологии и археологии.— СПб., 1910, с. 193.
[57] Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku Lubelskiego.— Warszawa, 1983, s. 11—73, 117—124.

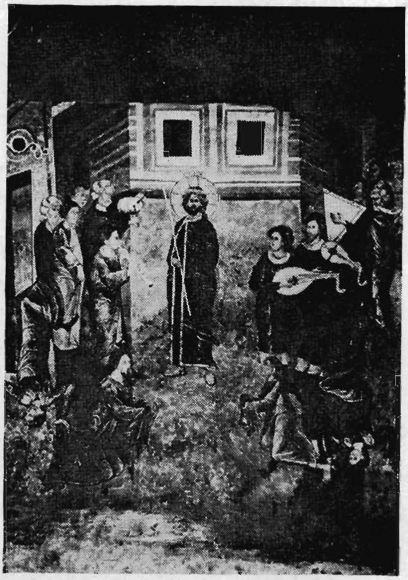
ні. Так, у цэнтры апсіды намаляваны «Страсці Хрыстовы», а традыцыйная для гэтага месца «Еўхарыстыя» перанесена на паўночна-ўсходнюю частку апсіды; адсутнічае кампазіцыя «Страшнага суда», якая адпаведна з канонам павінна займаць заходнюю сцяну. Прыкладна такая ж творчая трактоўка кананічнай сістэмы роспісаў заўважаецца і ў ранніх беларускіх фрэскавых цыклах, напрыклад у бельчыцкім Барысаглебскім манастыры XII ст. каля Полацка. Гэта ж з'ява адзначана і ў фрэскавым цыкле ноўгарадскай царквы Фёдара Страцілата (пабудавана ў 1360—1361 гг., а фрэскі створаны крыху пазней) [58].

Сюжэты скампанаваны ў два-пяць ярусаў у выглядзе фрызаў (адзін над другім). Першы ярус (знізу) уяўляе фрыз, які складаецца з платаў, што нагадваюць тканіну. Размаляваны ён карычнева-чырвонымі фарбамі з цёмна-шэрымі вопісамі мякка задрапіраваных складак. У апсідзе фрыз з платаў аздоблены малюнкам у выглядзе ромбападобных фігур, размешчаных у геаметрычнай паслядоўнасці.

Канты нервюрных скляпенняў, арачныя сцены, аконныя праёмы багата дэкарыраваны арнаментальнымі фрызамі, паяскамі. Дэкор складаецца з геаметрычна пераплеценых ромбаў і расліннага арнаменту ў выглядзе лісцяў гарлачыка і кветак.

Капліцу распісвалі некалькі майстроў, якімі кіраваў, як сведчыць кцітарскі подпіс, вопытны майстар Андрэй. Праца над роспісам была скончана 10 жніўня 1418 г. Фрэскі ў алтары, мяркуючы па кцітарскім надпісу, размаляваў сам Андрэй, які доўгі час працаваў пры двары Ягайлы і быў знаёмы не толькі з візантыйскім, але і з заходнееўрапейскім мастацтвам. Многія сюжэты «Страсцей Хрыстовых» («Радуйся, цар

107. Хрыстос у прыторыі. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР



108. Хрыстос у прыторыі. Фрагмент фрэскі капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

---

[58] Лазарев В. Древнерусские мозаики и фрески.— М., 1973, с. 59.

Іудзейскі», «Бічаванне», «Пілат абмывае рукі», «Еўхарыстыя», «Тайная вячэра» і інш.) вельмі падобныя да мініяцюр. Майстар не пазбягае рэзкіх высвятленняў, часам супастаўляе адкрыта цёмныя і светлыя плямы, з дапамогай якіх выяўляе форму прадметаў, фігур, прасторы. Энергічна і ўпэўнена паўзверх карнацыі пакладзены блікі.

109. Бічаванне. Фрагмент фрэскі капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

Люблінская «Еўхарыстыя» як бы сціснута, апосталы стаяць у два рады, па тры справа і злева. У цэнтры — сівавалосы старац (бог-бацька), з пояса якога злева і справа вырастаюць дзве фігуры маладога Ісуса. Іканаграфія ў такой трактоўцы (адлюстраванне бога-бацькі і бога-сына) характэрна для беларускага жывапісу XIV—XVIII стст.

Нетрадыцыйнасцю вызначаецца і кампазіцыя «Тайная вячэра»: Хрыстос і дванаццаць апосталаў, якія сядзяць вакол авальнага стала, пададзены ў вольных позах, розных ракурсах: у паўабарота, ажыўлена размаўляючымі, Іаан схіліў галаву на правае плячо Ісуса. Своеасаблівасцю з'яўляецца тое, што Іуда паказаны двойчы: ён сядзіць разам з усімі, а ў другім месцы кампазіцыі (правым вуглу) уцякае з чорцікам на плячах.

Дзеянне адбываецца на фоне складаных архітэктурных куліс. Стол шэравата-белага колеру пакрыты льняным ручніком з гарызантальна затканымі чырвонымі палосамі. Такія ўзоры на ручніках і цяпер характэрны для Брэстчыны. На стале міска з вялікай рыбай. Тут жа — рэдзька, нажы і некалькі пасудзін усходняй формы. Дзеянні і адносіны паміж апосталамі і Хрыстом выяўлены праз выразныя рухі і здзіўленыя твары. Кампазіцыю ажыўляюць уведзеныя ў сюжэт матэрыяльныя рэчы (бытавы посуд, ткацтва). Такія асаблівасці сустракаюцца ў іканапісе Палесся нават у XIX ст., у той час як для старажытнай іканаграфіі яны не характэрны.

Самабытнасцю вызначаецца і кампазіцыя «Маленне аб чашы», дзе таксама ўведзены каларытныя дэталі быту. Напрыклад, апосталы спяць за агароджай, якая ўяўляе сабой звычайны пляцень з лазы. Народныя традыцыі яўна пранікаюць у люблінскія фрэскі, насычаюць іх эмацыянальным зарадам, жыццёвасцю і псіхалагічнай глыбінёй.

Фрэскі ў прэсбітэрыі захавалі сваю першапачатковую гаму чырвона-карычневых, ружаватых, сіне-блакітных і зялёных колераў. Пейзаж і архітэктурныя кулісы дадзены ў цёплай вохрыста-карычневай гаме з чырвона-карычневымі вопісамі. На твары па вахрэнню пакладзены цені з прабеламі і мазкамі. Графічны пачатак у фрэсках алтара выяўлены значна мацней, чым у астатніх фрэсках. Манера выканання зблізіае іх з мініяцюрай.

Фрэскі паўночнай сцяны, захоўваючы ў сваёй аснове тыя ж жывапісныя і стылістычныя прыёмы, усё ж некалькі адрозніваюцца прынцыпамі пабудовы кампазіцыі. Тут ужо адчуваецца рука майстра іншай вывучкі. Архітэктурныя кулісы і пейзаж дадзены вельмі скупа, лаканічна.

Вялікая ўвага звернута на пластыку форм і твараў, якія вызначаюцца маляўнічай лепкай. Сакавітыя энергічныя бялільныя блікі, пакладзеныя паверх зеленаватага вахрэння, ствараюць форму, надаюць ёй рэльеф. Авал твараў страчвае вытанчанасць, характэрную для візантыйскага мастацтва, і набывае больш простанародны характар (буйныя галовы, прыземістыя фігуры).

Роспісы алтарнай перагародкі блізкія фрэскам паўночнай сцяны: тая ж нешматслоўнасць у архітэктурных кулісах, тыя ж ляшчадныя горкі ў кампазіцыях «Дэісус» і «Сашэсце ў пекла». Аднак некаторыя кампазіцыі («Архангел з мярылам» ці «Багародзіца на троне») у верхнім рэгістры набліжаюцца па манеры выканання да алтарных фрэсак.

Кампазіцыя «Тройца» дадзена ў кананічнай іканаграфіі, характэрнай для XIV—XVI стст. Атрыбуты трапезы (ручнік з затканымі гарызантальнымі палосамі, посуд, рэдзька) тыя ж, што і ў «Тайнай вячэры», хаця ў адлюстраванні фігур адчуваецца рука іншага майстра. Фігуры анёлаў дадзены тут у застылых, статычных позах.

Каларыстычная гама фрэсак паўночнай сцяны і алтарнай перагародкі будуецца на спалучэнні вохрыстых, карычневых, чырванаватых, ружовых, сініх і зялёных колераў. Вопісы фігур і твараў робяцца карычнева-чырвоным контурам, архітэктурныя кулісы і ляшчадныя горкі — вохры-

110. Еўхарыстыя. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

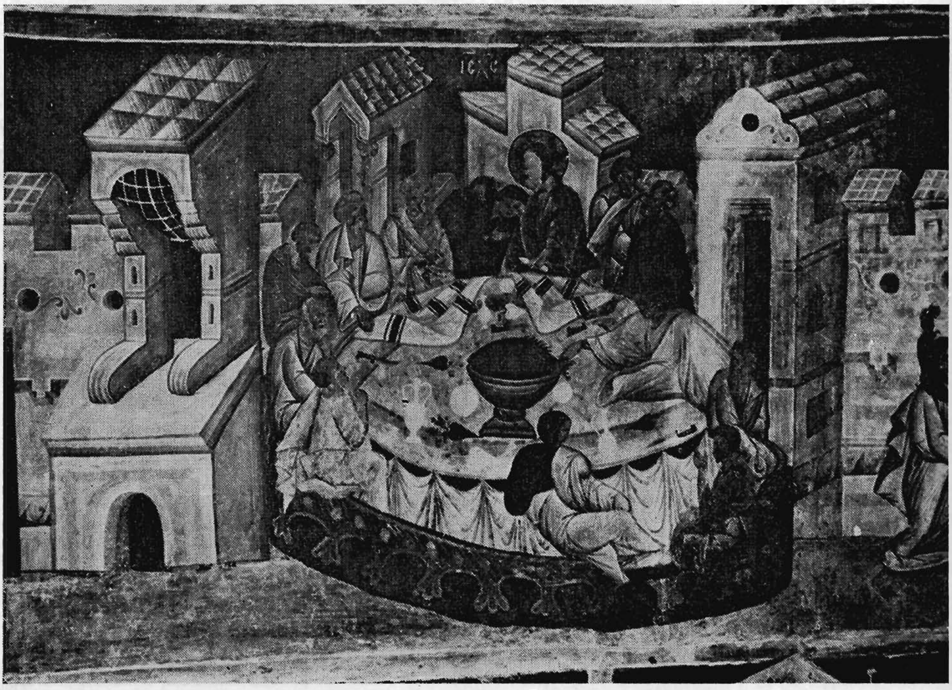
ста-карычпевыя. Прапрацоўка адзенпя дадзепа цёмпымі сухаватымі, амаль графічнымі вопісамі, не рытмічнымі складкамі.

Фрэскі на паўднёвай і паўднёва-заходняй сцепах утвараюць яшчэ адну замкнёпую групу. Тут майстар звяртаецца да складаных і дэталёва прапрацаваных архітэктурных куліс, вэлюмаў, перакінутых паверх будынкаў, ляшчадных горак («Успенне Іаана», «Смерць Паўла», «Хрыстос у доме Сімяопа» і інш.). Фігуры крыху застылыя, прыземістыя, іх рухам уласціва вуглаватасць. Галовы вялікія, рысы твараў даволі буйныя. Кантраст светлага і цёмнага тут падкрэсліваецца мацней, чым на паўночнай сцяне. Твары напісаны па зялёнаму санкіру амаль чыстай вохрай з невялікай прапрацоўкай і падрумянкай. На фрэсках паўднёвай і паўднёва-заходняй сцен ужо няма тых сакавітых і свабодных бялільных мазкоў і блікаў, якія характэрны для роспісу паўночнай сцяны.

Не зусім звычайная кампазіцыя на паўднёва-заходняй сцяне, дзе адлюстравана багародзіца з Хрыстом-Эмануілам на паўкруглым троне. Перад ёю стаіць на каленях фундатар капліцы — кароль Ягайла. Фігура нібы ўзнесена над зялёным пазёмам. Ягайла ў цёмна-сінім адзенні і жаўтавата-карычневым плашчы, злёгку накінутым на плечы. Побач стаіць святы Мікола. Ён у светла-карычпевай фелоні з бела-шэрым амафорам. Вопісы складак цёмныя. Багародзіца ў вішнёва-чырвоным мафорыі і сінім хітоне. Твары пісаны вохрай па карычневай аснове.

Агульны каларыт гэтай кампазіцыі мажорны і святочны. Яркія колеры адзення гарманічна спалучаюцца з жаўтавата-карычневымі архітэктурнымі кулісамі, зялёным пазёмам і блакітна-сінім небам.

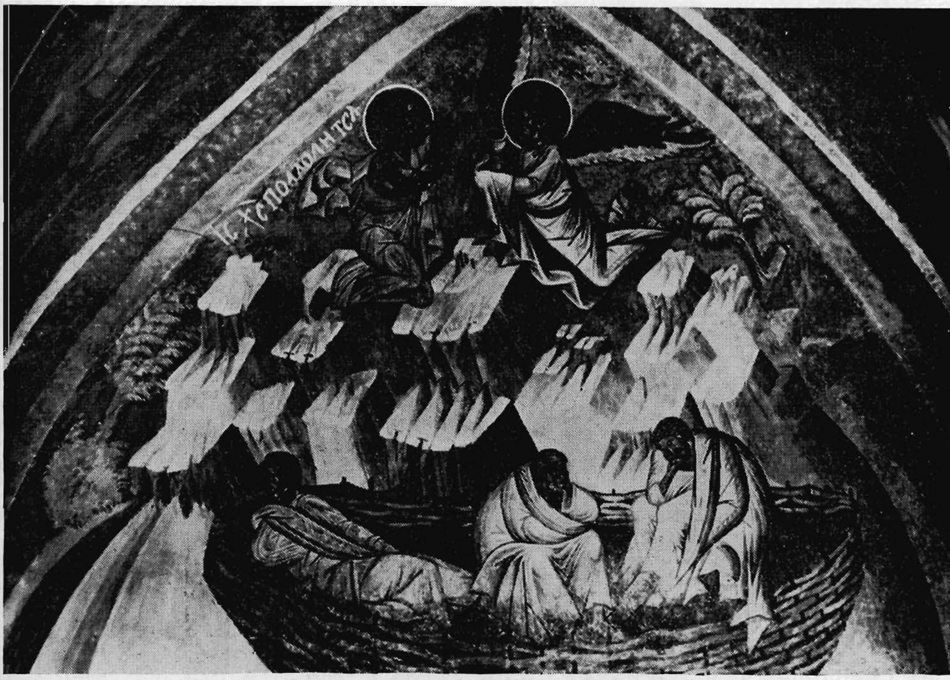
111. Тайная вячэра. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР



Майстра, які стварыў гэту фрэску, паказаў высокае майстэрства і разуменне сюжэта. Гэта кампазіцыя з'яўляецца нібы дамінантай ва ўсім фрэскавым цыкле і па каларыстычных вартасцях, і па вобразнасці адлюстравання, і па манументальнасці. Па манеры выканання і характары пластычных сродкаў яна набліжаецца да фрэсак алтарнай перагародкі і некаторых кампазіцый прэсбітэрыя.

збаўлены таго вытанчанага спірытуалістычнага пачатку, які быў так характэрны для мастацтва Візантыі, але ў іх адчуваецца ўплыў як протарэнесансу, так і готыкі. У фрэскі пранікаюць элементы фальклору, уводзяцца прадметы побыту, персанажы асобных кампазіцый («Хрыстос у до-

112. Маленне аб чашы. Фрагмент фрэскі капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін ПНР



Пракокі па заходняй сцяне дадзены франтальна на цёмна-сінім фоне. Пейзаж скупы, лаканічны. Твары святых суровыя, погляд скіраваны прама, але міма гледача, позы статычныя і скаваныя, акцэнт зроблены на акаляючым асяроддзі.

Фрэскавы цыкл Троіцкай капэлы ў Любліне, які ў сваёй аснове ўзыходзіць да візантыйска-рускіх традыцый, адлюстроўвае і шэраг новых мастацкіх з'яў. Роспісы хаця і не па-

ме Сімяона») адрозніваюцца простанароднасцю тыпажу.

Нягледзячы на стылістычную разнастайнасць мастацкіх прыёмаў, у цэлым фрэскавы цыкл вельмі маляўнічы і стварае ўражанне адзінай стройнай дэкаратыўнай сістэмы.

Важным з'яўляецца пытанне аб аўтарстве фрэскавага цыкла Троіцкай капэлы ў Любліне. Польскія вучоныя, даследчыкі гэтых фрэсак, пацвярджаюць, што моўныя асаблівасці надпісу

і стылю роспісаў сведчаць пра паходжанне майстра з Беларусі [59].

Фрэскавы цыкл катэдры ў Сандаміры, створаны ў 1430-я гады, але цалкам паноўлены ў 1932—1934 гг., у сучасны момант дазваляе гаварыць

113. Стрэчанне. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

толькі аб іконаграфічных прыёмах мастакоў-манументалістаў першай паловы XV ст. Фрэскі апісаны Юзафам Ракошным і Ф. Каперай, якія засведчылі, што роспіс паходзіць з часоў Уладзіслава Ягайлы. Яны былі выяўлены ў 1887 г. у час рэстаўрацыі сабора архітэктарам Вайцяхоўскім, які сфатаграфаваў іх і зрабіў апісанне [60].

Фрэскі захаваліся ў паўночнай частцы прэсбітэрыя і падзелены па вертыкалі на чатыры рэгістры — паясы. Сюжэты належаць да хрысталагічнага цыкла «Страсці Хрыстовы»: «Абмыванне ног», «Суд Пілата», «Тайная вячэра», «Пацалунак Іуды», «Уезд у Іерусалім» і інш.

Аднак да таго часу, пакуль з фрэсак не будуць выдалены напластаванні больш позніх часоў, дакладнага ўяўлення аб узроўні майстэрства і стылі фрэсак скласці амаль немагчыма.

Манументальны жывапіс калегіяты ў Вісліцы таксама захаваўся ў

114. Стрэчанне. Фрагмент фрэскі капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

[59] Walicki M. Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie.— У кн.: Studia do dziejów Sztuki w Polsce, t. 3. Warszawa, 1930; Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy. Świętokrzyskiej na Wawelu.— У кн.: Studia do dziejów Wawelu.— Kraków, t. 3, 1968, s. 176, 269.

[60] Rokoszny J. Średniowieczne freski w Katedrze sandomierzskiej.— KHS IX. Kraków, 1915, s. 453—474; Kopera F. Dzieje malarstwo w Polsce.— У кн.: Średniowieczne malarstwo w Polsce, 1925, s. 127—133.

фрагментах. Размешчаны фрэскі ў алтарнай частцы, на прасценках паміж вокнамі і нішамі праз пэўныя інтэрвалы. Такое размяшчэнне абумоўлена асаблівасцямі гатычнай архітэктуры. Насценны жывапіс складаецца з трох рэгістраў, два з якіх прысвечаны евангельскім тэмам, трэці — адзіночныя фігуры святых. На адкосах аконных праёмаў дзе-нідзе захаваліся рэшткі расліннага арнаментальнага дэкору.

Жывапіс фрэсак заснаваны на колеравым спалучэнні карычнева-чырвоных, сіне-зеленаватых таноў з рэзкаватымі пераходамі колераў ад цёмных да светлых (лакальная пляма без танальных пераходаў). Архітэктурныя кулісы адыгрываюць другарадную ролю і зводзяцца да мінімуму («Нараджэнне Марыі», «Увядзенне ў храм», «Успенне», «Зняцце з крыжа»). Ва «Успенні» ў цэнтры (пярэдні план) на ложку — памёршая Марыя ў цёмна-сінім адзенні, над ёю ў мандорле такога ж сіняга колеру Хрыстос з душою Марыі ў выглядзе немаўляці ў жоўта-ружовым адзенні (Хрыстос у карычнева-чырвоным хітоне і блакітным гімацыі). Злева і справа кампактныя групы апосталаў, з кожнай масы вылучаюцца па дзве-тры фігуры.

Фон глухі, цёмна-сіні. Ніякіх лішніх дэталей, нават ложак, на якім ляжыць Марыя, падаецца вельмі буйной колеравай плямай. Усю ўвагу аўтар аддае тварам, асабліва Марыі і Хрыста. Малююцца яны буйнымі, што, відавочна, было абумоўлена ўплывам народнай эстэтыкі, народных ідэалаў і ўяўленняў аб харастве чалавека. Гэтыя прыёмы выразна адчуваюцца і пры адлюстраванні служак (дзеў) у кампазіцыі «Нараджэнне Марыі». Але ў гэтым фрэскавым роспісе яшчэ адчуваюцца рысы візантыйскага мастацтва з яго манументальнасцю форм, непматслоўнасцю, гарманічнымі прапорцыямі, правільным малюнкам.

Наступны этап у развіцці беларускага манументальнага жывапісу ся-

116. Архангел Міхаіл. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

115. Ягелла на кані. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

117. Архангел Гаўрыіл. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

118. Святы Данііл з ільвамі. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

рэдневякоўя адлюстроўваюць фрэскі капліцы св. Крыжа на Вавелі ў Кракаве, якія выкананы ў 1470 г. Захаванасць іх нядрэнная. Як і ў люблінскім цыкле, тут ёсць кцітарскі надпіс, зроблены кірыліцай на старабеларускай мове, што сведчыць пра паходжанне майстроў з Беларусі. Гэта пацвярджаюць і польскія вучоныя В. Падляха, А. Ружыцка-Брыжэк і іншыя даследчыкі [61].

119. Маці боская з данатарам. Фрэска капліцы св. Тройцы. XV ст. Люблін. ПНР

Капліца св. Крыжа на Вавелі, як і капліца св. Тройцы ў Любліне, мае спічастыя арачныя сцэны і нервюрныя гатычныя скляпенні, таму плос-

[61] Podliacha W. Historia malarstwa polskiego.— Lwów, 1914, s. 19, 85—109; Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu, s. 179—182; Соболевский А. И. Русские фрески в старой Польше.— М., 1916, s. 3.

касці, занятыя жывапісам, маюць вельмі складаныя абрысы. Аднак сюжэтныя сцэны захоўваюць тую ж заканамернасць размяшчэння — ад трох да пяці ярусаў, адзін над другім. Апавяданне разгортваецца згодна з канонам — злева направа і пачынаецца з верхняга яруса.

Лінія, якая была асноўным пластычным прыёмам люблінскага цыкла, заменена колеравым вырашэннем. Кампазіцыі шматфігурныя, твары акрэслены карычнева-чырванаватымі лініямі, а паўзверх вохрыстага тону карнацыі пакладзены прыцяненні, румяны і блікі святла.

Па сваіх стылявых адзнаках вавельскі фрэскавы цыкл больш адзіны, чым люблінскі, хаця і тут можна распазнаць руку майстроў двух розных напрамкаў. Аднаму належаць дэкарацыі скляпенняў, кампазіцыі «Благавешчанне», «Абмыванне ног», «Тайная вячэра», «Маленне аб чашы», «Еўхарыстыя», «Распяцце», «Аплакванне», «Сашэсце ў пекла», «З'яўленне Хрыста жонкам-міраносіцам», «Успенне» і інш. У гэтых фрэсках мацней, чым у іншых, адчуваюцца традыцыі гатычнага жывапісу, што праявілася ў вострай экспрэсіі, у моцным выяўленні пакут.

Другому майстру належаць кампазіцыі «Суд першасвяшчэннікаў», «Суд Пілата», «Бічаванне» і інш., выкананыя больш спакойна, без экспрэсіўнасці, псіхалагічнай напружанасці і выразнасці ўнутранага стану, характэрных для папярэдняга. Фігуры анемічныя, хаця пададзены ў руху («Бічаванне»). Формы фігур больш масіўныя і грубыя.

Вялікую гістарычную і мастацкую каштоўнасць для Беларусі ўяўляе фрэскавы роспіс Благавешчанскай царквы Супрасльскага манастыра, створаны ў 1557 г. Манастыр заснаваны ў канцы XV — пачатку XVI ст. навагрудскім ваяводаю і маршалкам Вялікага княства Літоўскага Аляксандрам Хадкевічам і архіепіскапам смаленскім Іосіфам Солтанам. Благавешчанская царква (1503—1511) — найбольш каштоўны помнік у ансамблі манастыра — займала цэнтральнае месца. Яна, як і падобныя да яе Сынковіцкая і Маламажэйкаўская, належала да цэркваў абароннага тыпу.

120. Увядзенне Марыі ў храм. Фрэска катэдры ў Сандаміры. XV ст. ПНР

121. Хрыстос і самарыцянка. Фрэска катэдры ў Сандаміры. XV ст. ПНР

Літаратурныя і архіўныя крыніцы, а таксама ўцалелы фотаархіў (Інстытут мастацтваў Акадэміі навук у Варшаве) сведчаць, што інтэр'ер Благавешчанскай царквы быў багата дэкарыраваны фрэскавым роспісам [62]. Да нашых дзён фрэскавы роспіс застаўся толькі ў фрагментах. 28 ліпеня 1944 г. гітлераўцы пры адступленні ўзарвалі царкву, знішчылі яе багатае ўнутранае ўбранне, а разам і фрэскавы роспіс. У 1945—1946 гг. рэшткі фрэсак былі зняты са слупоў польскімі рэстаўратарамі пад кіраўніцтвам Уладзіслава Пашкоўскага, а ў 1964—1966 гг. адрэстаўрыраваны. Такім чынам, існуе 30 фрагментаў, якія зараз экспануюцца ў краязнаўчым музеі Беластока (ПНР) [63]. Захаваныя фрэскі размяшчаліся на двух васьмігранных слупах, якія знаходзіліся ва ўнутранай падкупальнай прасторы храма. Гэта выявы пакутнікаў, арнаментальна-дэкаратыўныя фрызы, якія пакрывалі капітэлі слупоў. Цалкам захавалася толькі сем фрэсак з выявамі пакутнікаў і тры медальёны з пакаленнымі выявамі святых, астатнія прыходзілася збіраць асобнымі кавалачкамі і фрагментамі [64]. Па характару іканаграфіі і стылю выканання фрэскавы роспіс Благавешчанскай царквы аналагічны позневізантыйскаму мастацтву (т. зв. палеалогаўскаму рэнесансу) і ўзыходзіць да візантыйска-сербскіх традыцый [65].

Час і гістарычныя падзеі адбіліся на гэтым выдатным помніку Беларусі. Так, у 1771 г. інтэр'ер царквы быў дэкарыраваны багатай ляпной і жывапіснай дэкарацыяй у стылі ракако, якая закрыла фрэскі ў апсідзе; сцены і слупы закрыты драўлянай панеллю. У 1852—1859 гг. фрэскі, пашкоджаныя зацёкамі, былі забелены. У 1887 г. пры зняцці пабелкі сухім спосабам частка фрэсак папсавалася. У 1910 г. адкрыты фрагменты роспісу на паўднёвай і паўночнай сценах, якія былі закрыты ў XVIII ст. драўлянай панеллю, пры гэтым былі зноў часткова папсаваны [66].

Аб сістэме роспісаў Супрасля дае ўяўленне люстра купала (скуф'я), дзе знаходзілася выява Хрыста Пантакратара з закрытай кнігай, якая, згодна з прароцтвам Іаана Багаслова, будзе раскрыта ў дзень Страшнага суда. Выява вельмі архаічная [67]. Пантакратар паказаны ў выглядзе грознага бажаства, пагрудна, шчыльна ахутаны адзеннем, толькі бачны кіс-

---

[62] Супрасльский Благовещенский монастырь.— Вестник Зап. России. Вильна, 1867, т. 1, отд. 2, кн. 2, с. 70—81; т. 1, отд. 2, кн. 3, с. 83—117; АСЗР.— Вильно, 1870, т. 9; Долматов Н. Супрасльский Благовещенский монастырь.— СПб., 1892; Покрышкин П. Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре.— Сб. археол. статей, поднесенный графу А. А. Бобрынскому. СПб., 1911, с. 222—237; Шчакаціхін М. М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.— Мн., 1928, т. 1, с. 259, 267; Рогов А. И. Фрески Супрасля.— У кн.: Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980, с. 343—358.

[63] Freski z Supraśla: Katalog wystawy.— Białystok, 1968.

[64] Роспіс выкапаны ў вапнякова-тэмпернай тэхніцы па часткова высушанай тынкоўцы з выкарыстаннем сечаных канапляных валокнаў для лепшага замацавання фрэскі. Тэхналагічныя даследаванні больш ранніх фрэсак на тэрыторыі Беларусі даюць аналагічную карціну прыгатавання фрэскавай тынкоўкі (Полацк, Віцебск, Гродна).

[65] Гл.: Рогов А. И. Фрески Супрасля.— У кн.: Древнерусское искусство..., с. 343.

[66] Гл.: Покрышкин П. П. Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре..., с. 222—237.

[67] Схема роспісаў скапіравана аўтарам у 1973 г. з макета, які разам з уцалелымі фрэскамі экспануецца ў краязнаўчым музеі ў Беластоку (ПНР). Выкарыстаны і матэрыялы П. Пакрышкіна (Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре..., с. 222—237). Схема размяшчэння роспісу ў інтэр'еры разглядаецца і А. Рогавым па матэрыялах П. Пакрышкіна ў артыкуле «Фрески Супрасля» (У кн.: Древнерусское искусство..., с. 343—358).

ці рук — левая падтрымлівае кнігу, правая ледзь узнята ўгару з сагнутымі ўніз пальцамі. Твар падоўжаны, выразныя з суровым позіркам вялікія вочы, валасы авалам закрываюць верхнюю частку лба [68].

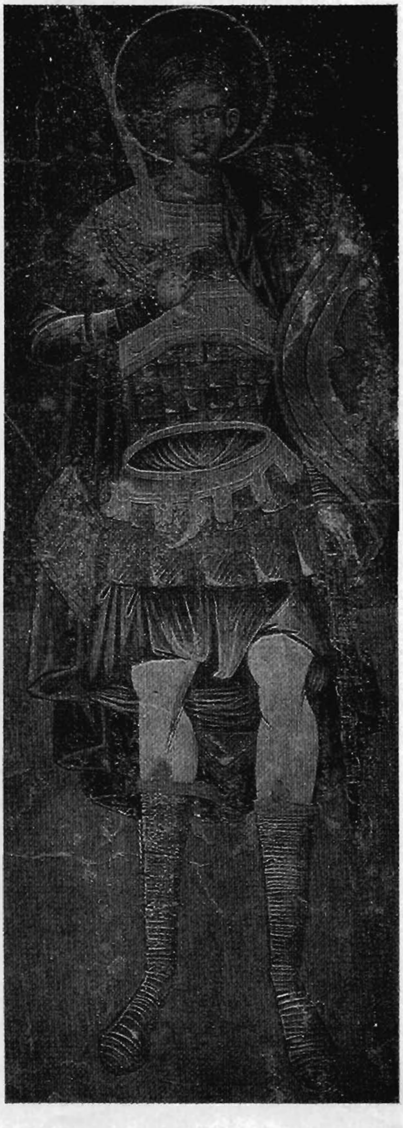
Хрыстос намаляваны на блакітным фоне, дэкарыраваным зорачкамі. Прастора, у якой размешчаны Пантакратар, не круглая, а васьмігранная з падвойным вопісам, па фону прасвечваюцца літары. Ад яе ў розныя бакі разбягаюцца да аконных распалубак восем трохвугольных прамянёў, у якіх і паміж якімі размешчаны шасцікрылыя серафімы. У прамежку паміж светлавым барабанам і купалам на кожнай з граней сцяны былі пачаргова адлюстраваны па дзве франтальныя фігуры шасцікрылых серафімаў і архангелаў. Выявы серафімаў вельмі незвычайныя — іконаграфічных аналогій у паўднёваславянскім мастацтве знайсці не ўдалося. Архангелы апрануты ў парадпае адзенне і кароткія баявыя плашчы. У правых руках яны трымаюць мярылы, а ў левых — рыпіды. Гэта нябеснае воінства Хрыста. Ніжэй размяшчаўся дэкаратыўна-арнаментальны фрыз.

У светлавым барабане паміж вокнамі былі размешчаны па тры выявы святых і прарокаў. Усе яны намаляваны ў рост, у розных ракурсах. Адзенне традыцыйнае — хітоны і гімацііі.

Ніжэй зноў праходзіў шырокі дэкаратыўна-арнаментальны фрыз з пераплеценых лістоў аканту, шасціпялёсткавых кветак, якія нагадваюць незабудкі і галінкі крына.

Пад дэкаратыўным фрызам размешчаны выявы апосталаў. На ўсходняй грані васьмерыка Пётр, Павел і Іаан Багаслоў, на астатніх па дзве выявы. Яны падаюцца, як і выявы праайцоў і прарокаў, свабодна, у рэзкіх ракурсах фігур і асабліва галоў.

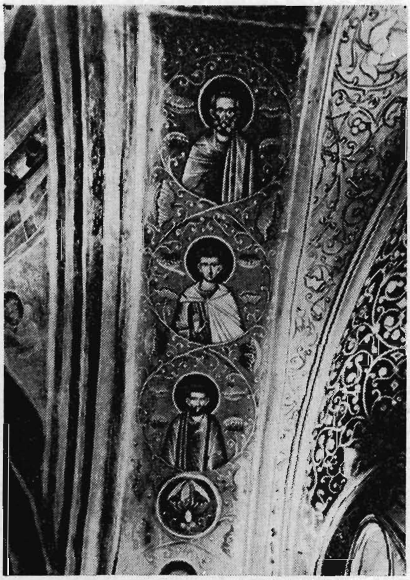
122. Святы Дзмітрый. Фрэска Благавешчанскай царквы ў Супраслі. XVI ст. Беластоцкае ваяводства. ПНР



[68] Гэта фрэска вядома па фатаграфіі мастака Пятрова, зробленай у 1864 г. і прыкладзенай да артыкула П. Пакрышкіна. Яна ж экспануецца ў краязнаўчым музеі Беластока (з макетам), а таксама ёсць у артыкуле А. Рогава (с. 346).

Пад апостальскім рэгістрам, які раздзяляўся толькі карычнева-чырвонай разгранкай, размяшчаліся пакаленныя выявы пакутнікаў з крыжамі ў руках. Яны, як і апосталы, прадстаўлены трыма выявамі на ўсходняй

123. Выявы святых.
Фрэскі Благавешчанскай царквы ў Супраслі.
XVI ст. Беластоцкае ваяводства. ПНР



грані, на астатніх — па дзве. Пакутнікі пададзены ў фас сіметрычна з ледзь павернутымі адзін да аднаго галовамі. Ніжэй былі размешчаны медальёны з паяснымі выявамі святых, з суровымі тварамі і клінападобнымі сівымі бародамі. Рукі закрыты адзеннем. Паміж медальёнамі раскіданы арнаментальныя ўзоры. На ветразях барабана размяшчаліся чатыры сімвалы евангелістаў.

Але найбольш цікавае размяшчэнне ў ромбах бога-бацькі Саваофа, святога духа ў выглядзе голуба і сына — Спаса-Эмануіла. Размяшчэнне святога духа над выявай бога-бацькі падкрэслівае праваслаўнае вучэнне аб выходнасці святога духа толькі ад бацькі ў процілегласць каталіцкаму дагмату — ад бацькі і сына.

Евангельскія сюжэты былі размешчаны па перыметры сцен у два рэгістры, якія раздзяляліся паміж сабой разгранкамі. Сюжэты прысвечаны ў асноўным акафісту маткі боскай і некаторым сцэнам з жыцця Хрыста. Парадак, у якім размяшчаліся фрэскі на евангельскія тэмы, адпавядаў канону. Кампазіцыя «Благавешчанне» была размешчана на алтарнай сцяне ў першым рэгістры ад нізу. Дзеянне адбываецца на фоне архітэктурных куліс у выглядзе базілікі з трохвугольным франтонам, праз які перакінуты вэлюм (тканіна). Уверсе над будынкам надпіс на старажытнаславянскай мове. Справа па строгай вертыкалі на чатырохгранным подыуме стаіць Марыя з ледзь апушчанай галавой (замест традыцыйнай выявы, дзе Марыя сядзіць за прадзівам). У левай апушчанай руцэ яна трымае нейкі светлы авальны прадмет, правая рука прыціснута да грудзей. Злева побач вельмі зграбная фігура Гаўрыіла, які правай рукой яе благаслаўляе.

Ніжэй евангельскіх сцэн знаходзяцца выявы святых, пустэльнікаў у звярыных скурах, з барадамі і валасамі, стоўпнікаў, воінаў і шматлікіх святых, што запаўнялі ніжнія два рэгістры і грані нефавых слупоў, арачныя праёмы. Фігуры дадзены ў строгіх франтальных позах. У самым нізе праходзіў шырокі фрыз, які складаўся з платаў. Ён быў аздоблены малюнкам у выглядзе гарызантальных зігзагападобных трайных палос. Побач з сюжэтнымі выявамі вялікая ўвага надавалася арнаментальнаму дэкору ў выглядзе фрызаў ці самастойных кампазіцый, размешчаных у арачным завершшы, аконных праёмах, нішах.

Уцалелыя фрагменты фрэскавага роспісу адлюстроўваюць святых па-

кутнікаў, воінаў, часткі арнаментальных фрызаў і дэкаратыўных палос.

Па захаваўшыхся фрагментах фрэсак можна сказаць некалькі слоў і аб каларыстычнай гаме, якая была надзвычай вытанчанай, з дзівосна мяккімі пераліваімі. Шмат залацістай вохры, пяшчотна-ружовых і карычнева-вішнёвых колераў, шэра-сінявалтых, блакітных і ізумрудных таноў. Колер не падаваўся ў ізаляваным (чыстым) выглядзе, плямай, а з рэфлексамі, прабеламі, адлівамі і пераходамі, з колеравым графічным вопісам складак, форм. Лікі пісаліся светла-ружовай вохрай па светла-аліўкаваму санкіру з падрумянкай і карычнева-чырвоным вопісам рыс.

Як ужо адзначалася, па характару іканаграфіі фрэскі Супрасльскага манастыра набліжаюцца да мастацтва Візантыі канца XIV — пачатку XV ст. і стылістычна блізкія сербскім помнікам манументальнага жывапісу царквы св. Тройцы ў Мансіі (паўночная Сербія). Гэта можна прасачыць у графічна-лінейнай манеры пісьма, у архітэктурных формах, вэлюмах, перакінутых праз будынкі, горных пейзажах, а таксама ў самім тыпажы фігур — зграбных, падоўжаных, у іх лёгкасці і вытанчанасці, у распрацоўцы складак адзення.

Аднак у жывапісе Супрасля яўна праявіліся і элементы заходнееўрапейскага мастацтва, напрыклад у адзенні. Святыя воіны апрануты ў даспехі, тунікі, плашчы. На туніках — шырокія паясы, у руках — мячы і шчыты.

Такі сплаў элементаў заходняга і ўсходняга мастацтва не выпадковы, што тлумачыцца асаблівасцямі гістарычнага развіцця Беларусі. Манументальнае будаўніцтва гэтага перыяду насіла абарончы характар і выпрацавала своеасаблівы тып царквы-крэпасці (Супрасль, Малое Мажэйкава, Сынковічы).

Генезіс стылю фрэсак Благавешчанскай царквы Супрасльскага манастыра пакуль што не высветлены. Як сведчыць «Хроніка Супрасльскай лаўры», складзеная яе настаяцелем архімандрытам Сергіем Кімбарыем, «сербіну Нектарыю маляру за Дэісусец цёплай царквы дадзена 6 коп грошай, а золата царкоўнае. За дзве святыні, што ён рабіў, трох святцеляў і трох прападобных 9 коп грошай, а золата царкоўнае. За палажэнне золата на карунку царкоўную, на дзве ківотцы дзвярных 3 капы грошай, а золата царкоўнае. За летапісец царкоўны, што на цяблe, 3 капы грошай, а золата царкоўнае... а за святы іканастасныя 12 коп і 14 грошай і 4 пенязі. Усяго серабра на абразе жыція Багародзіцы 31 грывень і 32 залатнікі, а за пазалоту...» [69] (Далей ідзе размова аб дэкоры кніг.) Такім чынам, вядома, што «сербін Нектарый маляр» маляваў абразы для іканастаса цёплай царквы Іаана Багаслова, якая пабудавана ў 1501 г. Якія адносіны ён мае да фрэскавага роспісу — невядома. Ва ўсякім разе, гэта пытанне застаецца вельмі далікатным. Не выключана магчымасць, што Нектарый быў запрошаны Кімбарыем з нейкага сербскага манастыра для стварэння абразоў цёплай царквы і для роспісу Благавешчанскай царквы. Магчыма, пад яго кіраўніцтвам працавалі і мясцовыя майстры-жывапісцы. Як вядома, у гэты перыяд пры Барысаглебскай царкве ў Гродне існавала жывапісная школа, якую ўзначальвалі Іаан і Афанасій Антановіч [70]. Супрасль у той перыяд належаў да Гродзенскага павета. Аб этнічнай прыналежнасці майстроў можна меркаваць яшчэ і па надпісах, зробленых на фрэсках на стараславянскай мове.

Праведзены агляд фрэскавых цыклаў, захаваных на тэрыторыі Польш-

---

[69] Археографический сборник документов.— Вильно, 1870, т. 9, с. 52.
[70] Jodkowski J. Muzeum w Grodnie.— Wilno, 1924, s. 38.

чы, архіўныя і літаратурныя крыніцы даюць магчымасць прасачыць глыбокія арганічныя сувязі паміж беларускай культурай і старажытнарускай, а таксама адзначыць кантакты з паўднёваславянскай мастацкай культурай, якія прасочваюцца як у іканаграфіі, так і ў стылі роспісаў.

Беларускі манументальны жывапіс XIV—XVI стст. з'яўляецца натуральным працягам традыцый жывапісу Кіеўскай Русі і захоўвае рысы візантыйскага мастацтва: манументальнасць, вытанчаны каларыт, гарманічныя прапорцыі і дакладны малюнак [71].

Але побач з гэтым напрамкам шырокае развіццё атрымлівае жывапіс, цесна звязаны з дэмакратычнымі мастацкімі ідэаламі, створаны пад непасрэдным уздзеяннем фальклорнапаэтычных уяўленняў аб прыгажосці.

Агульным для мастацтва Беларусі XIV—XVI стст. з'яўляецца ідэйнавобразны пачатак, дзе галоўнае месца належыць духоўнаму свету чалавека, што аказвае ўплыў на эвалюцыю і самой мастацкай мовы, якая становіцца больш даходлівай. Узмацняецца экспрэсія, нарастае драматызм. Вобразы святых надзяляюцца рэалістычнымі, нярэдка мясцовымі рысамі, высокімі маральна-этычнымі якасцямі.

* * *

Побач з манументальным развіваўся і станковы жывапіс, найбольш распаўсюджаным відам якога быў іканапіс.

Асаблівасці гістарычнага жыцця Беларусі XV—XVI стст., а менавіта пастаянная барацьба народа супраць паланізацыі за сваю незалежнасць, надалі вобразнаму ладу твораў іканапісу значнасць і ўзнёсласць. Лепшыя ўзоры вылучаюцца жыццёвай праўдай і павышанай цікавасцю да свету чалавечых пачуццяў. Блізкасць да жыцця і дэмакратызм старажытнабеларускіх абразоў тлумачацца вялікай роллю ў іх развіцці народных вытокаў. Мастак таго часу не быў рэлігійным містыкам і пустэльнікам, адмежаваным непраходнай сцяной ад жыцця грамадства, народа. У своеасаблівай форме ён выяўляў думкі, імкненні і надзеі сваіх сучаснікаў. Таму творы іканапісу былі значна багацей і глыбей за іх багаслоўскі змест.

Дакладных звестак аб арганізацыі працы мастакоў-жывапісцаў, на жаль, не захавалася. Адсутнасць сведчанняў пра існаванне самастойных жывапісных цэхаў на Беларусі пры агульнай вельмі развітой цэхавой сістэме наводзіць на думку, што жывапісцы тут аб'ядноўваліся ў іншых арганізацыях, а менавіта ў традыцыйных арцелях пры манастырах, як, напрыклад, пры Куцеінскім манастыры ў Оршы [72], і мелі свае навучальныя ўстановы, такія, як у Куцейні і на Украіне — у Лаўраве і Пачаеве [73]. Магчыма таксама, што ў некаторых гарадах «малеры» ўваходзілі ў цэхі сумежных прафесій, напрыклад пазалотнікаў, пазументнікаў, або ў вельмі распаўсюджаныя на Беларусі цэхі і арцелі сніцараў (разьбяроў-скульптараў). Пэўна вядома толькі тое, што мастакі карысталіся павагай і пашанай сваіх суайчыннікаў. А. Грушэўскі сведчыць, напрыклад, аб тым, што «князь Фёдар даў зямлю ма́леру Навошы і залатару Дзмітро-

[71] Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи.— У кн.: Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980, с. 7.

[72] Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь.— Казань, 1914, т. 1, с. 268.

[73] Kłosińska I. Ikony: Muzeum narodowe w Krakowie.— Kraków, 1973, s. 40.

вічу ў Жытчы» (пад Пінскам) [74]. Гаворка ідзе пра таго самага Навошу, які ў XVI ст. размаляваў Пінскі замак [75]. З дакументаў вядома таксама, што ў Брэсце ў XVI ст. вялікім падзелам зямлі валодаў «іконнік Андрэй» [76]. Аб павазе да майстроў-жывапісцаў гаворыцца ў дакументах Міхайлаўскай царквы, што ў Тураве [77], дзе яны малявалі абразы і царскую браму, а таксама ў дакументах вядомага Бялыніцкага манастыра, дзе мастак Іосіф са сваімі памочнікамі ў 1761 г. размаляваў касцёл і частку кляштараў [78] (да нашых дзён захаваўся роспіс трапезнай).

Важным фактарам развіцця рамесніцкай вытворчасці быў звычай пасылаць будучых майстроў «у вандроўку», г. зн. у вядомыя мастацкія цэнтры [79], на ўдасканальванне майстэрства. Мяркуючы па творах беларускага станковага жывапісу XVI ст., уплывы еўрапейскага, асабліва паўднёваславянскага, а таксама польскага, нямецкага і нідэрландскага мастацтва кранулі і яго. Можна думаць, што здарылася гэта не толькі з прычыны развітых у той час гандлёвых зносін, але і ў сувязі з непасрэдным культурным абменам [80].

Твораў беларускага станковага жывапісу, якія датуюцца раней XIV—XV стст., не знойдзена. У XIV—XVI стст. абразы і партрэты свецкіх асоб пісаліся пераважна на дошках па ляўкасу (крэйда на клеевай аснове) тэмпернымі, радзей алейнымі фарбамі. Сустракаецца і змешаная тэхніка, калі па тэмпернаму жывапісу асобныя дэталі, напрыклад складкі адзення, прапісваліся алеем («Адзігітрыя Іерусалімская» са Здзітава ў МСБК). Дошкі, часцей сасновыя, ліпавыя або дубовыя, змацоўваліся паміж сабой скразнымі шпонамі (сустрэчныя і аднабаковыя ўжываліся рэдка). Большасць абразоў мае павалаку — палатняную насцілку, якая наклейвалася з вонкавага боку на дошку перад тым, як нанесці на яе ляўкас. Накладвалася павалака ў месцах сутыкнення дошак, а ў некаторых выпадках прыкрывала ўсю паверхню і такім чынам надзейна змацоўвала тоўсты пласт ляўкасу з дошкамі. Пасля гэтага фон абраза ўпрыгожваўся рэльефным арнаментам, які ў сваю чаргу пакрываўся золатам або серабром, а часам і проста вохрай. Часта ўжываліся металічныя або драўляныя пазалочаныя накладныя рызы (шаты) на выяве ўбрання ці яго дэталях.

Яркая асаблівасць беларускага станковага жывапісу — шырокае ўжыванне ў яго дэкаратыўнай сістэме пластычных сродкаў: разьбы і лепкі па ляўкасу, накладных элементаў, разьбяных ліштваў, кіётаў, фератронаў (невялікія разьбяныя алтарыкі), чаканеных шат — усяго таго, што надавала твору падкрэсленую дэкаратыўнасць. Гэта сведчыць пра пранікненне ў беларускі іканапіс тэхнічных прыёмаў і густаў народнага бытавога мастацтва.

Фарбавая паверхня абразоў, выкананых на дошках, пакрывалася ахоўным лакам з яечнага бялку або смалы. У адрозненне ад тэхнікі рускага іканапісу пакост у якасці пакрыцця ўжываўся рэдка. Таму колер з цягам

---

[74] Грушевский А. Пинское Полесье.— Киев, 1903, с. 133—134.

[75] Ревизия пущ и переходов звериных в бывшем Великом княжестве Литовском.— Вильна, 1867, с. 256, 257.

[76] Опись староства Берестейского 1566 г.— Документы архива Министерства юстиции. М., 1897, т. 1, с. 206, 216.

[77] ЦДГА БССР (Мінск), ф. 953, воп. 1, адз. зах. 3, л. 3—5.

[78] ЦДГА ЛітССР, ф. 694, воп. 1, д. 4360, л. 164, 175.

[79] Копысский З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII в.— Мн., 1975, с. 51—54.

[80] Крыжановский С. М. Славянский Краков. Древности: Тр. Моск. археол. о-ва, 1875—1876, т. 11, вып. 1—2, с. 120—134; Эттингер П. Русская церковная стенопись в средневековой Польше.— Старые годы. М., 1915, № 1, 2.

часу хаця і цямнеў, але не пакрываўся суцэльнай чорнай плеўкай, што адбывалася пры выкарыстанні накосту. Многія абразы на працягу свайго шматвяковага існавання абнаўляліся і перапісваліся ў адпаведнасці са зменай густаў. Зараз яны рэстаўрыруюцца, раскрываюцца ад пазнейшых напластаванняў. Рэстаўрацыя служыць не толькі выратаванню твораў, але і спрыяе вывучэнню тэхнікі і тэхналогіі іх стварэння.

Беларускія абразы пачынаючы з XVI ст. рабіліся без дакладных графічных узораў або «прорысаў» (малюнкаў для капіравання) і вызначаліся даволі свабоднай трактоўкай кампазіцыі, тыпажу і дэталей. Што да жывапісу на палатне, то ён сустракаецца толькі з канца XVI ст. і да XVIII ст. распаўсюджаны значна менш, чым малярства на дошках, а ў XVIII ст. становіцца паўсюднай з'явай.

Меркаваць аб характары беларускага станковага жывапісу да XVI ст. можна толькі па асобных творах, якія захаваліся. Аднак шматлікія звесткі ў дакументах і краязнаўчай літаратуры дапаўняюць агульную карціну яго развіцця. Напрыклад, вядома, што ў Крутагор'і (зараз г. п. Дзяржынск) знаходзіўся абраз з подпісам: «Крутагор'е 1146» [81]. Прыкладна ў гэты ж час славутая асветніца Ефрасіння Полацкая выпісала з Візантыі абраз Эфескай маці боскай для таго, каб упрыгожыць толькі што пабудаваны Спаса-Праабражэнскі манастыр [82]. Наяўнасць знакамітага візантыйскага твора ў Полацку не магла не паўплываць на развіццё мясцовага жывапісу.

Маюцца звесткі аб страчаных абразах і больш позняга часу, напрыклад аб славутым «Дзмітрыі Салунскім», што знаходзіўся ў Дзмітрыеўскай царкве мястэчка Шчорсы (зараз вёска ў Гродзенскай вобласці), на абкладзе якога быў надпіс «Узяты ў Літву 1386 г.» У «Працах Маскоўскага археалагічнага таварыства» [83] змешчаны здымак абраза, які класіфікуюць як «старажытнарускі» твор. Мяркуючы па здымку, абраз сапраўды блізкі да ўзораў XIV ст. Пра гэта сведчыць тып даспехаў у выглядзе тонкіх пласцінак, а таксама жорсткія абрысы форм.

У адным з найбольш старажытных на Беларусі пінскім Ляшчынскім манастыры ў мінулым стагоддзі знаходзіўся вядомы на Палессі абраз «Успенне маці боскай» XIV ст. У працах краязнаўцы А. Мілавідава, прысвечаных Піншчыне [84], а таксама Л. Паеўскага [85], прысвечаных Брэсту і Брэсцкаму наваколлю, адзначаецца шмат абразоў, якія ўжо ў XVII—XVIII стст. лічыліся старажытнымі. Аб старажытных абразах на брэсцкім Палессі маецца шмат звестак у вопісах прыходаў за 1759 і 1773 гг.[86], а таксама ў больш ранніх вопісах кобрынскага Спаскага і слуцкага Троіцкага манастыроў. У Слуцку, напрыклад, упамінаецца «абраз Тройцы, пісаны на золаце». Вельмі важна для вывучэння жывапісу таго часу наяўнасць падпісных (данатарскіх) абразоў. Напрыклад, у в. Азяты на Брэст-

[81] Историко-статистическое описание Минской епархии, составленное ректором Минской духовной семинарии Николаем.— СПб., 1864, с. 9.

[82] Батюшков П. Н. Белоруссия и Литва.— СПб., 1890, с. 29, 31 (зараз твор знаходзіцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе).

[83] Хребтовіч-Бутенев. Икона Дмітрия Солунского в селе Щорсы Новогрудского уезда.— Древности. М., 1912, т. 4, с. 229, 300, л. XIX.

[84] Миловидов А. Церковно-археологические памятники города Пинска.— Минские губ. ведомости 1898 г., № 17, с. 2.

[85] Паевский Л. Город Брест-Литовск и его древние храмы.— Гродно, 1894, с. 26, 63, 64.

[86] ЦДГА ЛітССР (г. Вільнюс), ф. 634, воп. 1, адз. зах. 48, л. 89, 306, 311, 322; адз. зах. 50, л. 21—61.

чыне захоўваўся ў царкве абраз Міколы Цудатворца XV ст., на якім былі намаляваны будаўнікі (данатары) царквы — муж і жонка Гайкі [87]. У сваёй «Хроніцы» А. Трубніцкі прыводзіць запіс за 1708 г. аб тым, што «абраз прэсвятой Дзевы брамнай, пісаны ў старажытныя часы, у Богаяўленскай царкве згарэў» [88]. У дарожных запісах стольніка П. Е. Талстога, які наведаў Магілёўшчыну ў 1697 г., гаворыцца пра ўбранне Багаяўленскай царквы брацкага манастыра ў Магілёве, якая была распісана фрэскамі, мела пазалочаны разьбяны іканастас і шмат старажытных абразоў [89]. У кнізе В. Г. Краснянскага, прысвечанай Мсціславу, змешчаны здымак абраза прападобнага Ануфрыя з выявай княжыча Юрыя — сына мсціслаўскага князя С. А. Лугвенія [90]. М. С. Кацар датуе яго XV ст.[91]

124. Замілаванне. Абраз з Маларыты Брэсцкай вобл. XIV—XV стст. Фрагмент. МСБК

Адметная рыса вобразна-выяўленчага ладу найбольш старажытных твораў жывапісу, якія захаваліся да нашага часу ад канца XIV, XV і пачатку XVI ст.,— яскравая сувязь з традыцыямі візантыйскага і старажытнарускага мастацтва. Яна праглядаецца ў іканаграфіі, выяўленчай сістэме і, што асабліва важна, у характары вобразна-паэтычных уяўленняў. Творы вызначаюцца глыбокай пранікнёнасцю пачуццяў, апантанасцю характараў і поўнай адсутнасцю прыкмет апавядальнасці. Самаму ранняму твору «Маці боская Замілаванне» (Елеуса) з Маларыты (МСБК) уласцівы лірызм і нават некаторая інтымнасць настрою, што выяўлена праз пластычнасць сілуэта і мадэліруючых ліній і праз мяккасць каларыту. Яе па стылю можна аднесці да палеалогаўскага адраджэння і на гэтай падставе, а таксама па аналогіі з аднайменным датаваным сербскім абразом у музеі Нікасіі [92] — да канца XIV — першага дзесяцігоддзя XV ст. Як і сербскі абраз, «Замілаванне» з Маларыты мае стрыманы густы колер з перавагай прыглушанага чырвонага, які суцэльным слоем пакрывае мафорый Марыі. У абодвух творах складкі адзення драпіраваны зусім аднолькава, крысо мафорыя ўпрыгожана жорсткімі залатымі махрамі і арнаментавана грэчаскім надпісам. Вельмі падобна,

87 Тр. IX археол. съезда в Вильне 1893 г.— М., 1885, т. 1, с. 87.

88 Трубницкий А. Хроника белорусского города М лева (1601—1796), 1887, с. 68.

89 Могилевская старина: Сб. ст. «Могилевских губ. ведомостей»/Под. ред. Е. Р. Романова.— Могилев, 1900, вып. 1, с. 3.

90 Краснянский В. Г. Город Мстиславль.— Вильна, 1912, с. 49.

91 Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода.— Мн., 1969, с. 35, 36.

92 Сокровища Кипра.— М., 1976, табл. XIII, XIII-а.

125. *Адзігітрыя Іерусалімская. XV ст. Пінск*

светлымі штрышкамі, мадэліраваны і твары. Характэрна форма міндалепадобных вачэй і шчыльна сцятых вузкіх вуснаў.

Візантыйскія традыцыі яўна адчуваюцца і ў абразе «Маці боская Іерусалімская» з Варварынскай царквы г. Пінска. Магчыма, гэта той самы знакаміты твор, які краязнаўцы А. Мілавідаў і Л. Паеўскі [93] называюць рэліквіяй найбольш старажытнага Ляшчынскага манастыра ў Пінску. Ён прываблівае незвычайнай велічнасцю кампазіцыі, манументальнасцю вобразнага ладу і падкрэсленай экспрэсіўнасцю выяўленчай мовы. З позпепалеалогаўскім адраджэннем яго яднаюць вытанчаны малюнак, класічна правільныя рысы твару, багаты і даволі жорсткі асіст (штрышок золатам) і, урэшце, густы колер. Але разам з тым жывапіс ліккаў цёмнай карнацыі тут настолькі трапяткі і далікатны, што нагадвае працы Дыянісія. Блізкі аналаг пінскага абраза «Маці боская Адзігітрыя» — старажытнарускі твор XV ст. у калекцыі Траццякоўскай галерэі, што даследаваны В. Н. Лазаравым [94]. Падабенства прыкметна ў кампазіцыі, спосабе мадэліроўкі форм і каларыце, хаця абраз з Пінска і адрозніваецца большай экспрэсіўнасцю.

Пазнейшыя творы, якія ўзыходзяць да канца XV — пачатку XVI ст., больш суровыя па эмацыянальнаму ладу. Яны графічней за папярэднія, маюць вельмі жорсткую, падобную на арнамент размалёўку складак адзення і рэзкія бялільныя штрышкі на тварах. Да таго ж яны больш дэкаратыўныя па колеру. Усе пералічаныя асаблівасці дазваляюць аднесці даныя працы да палеалогаўскага маньерызму.

Нягледзячы на пэўны схематызм форм, адзін з гэтых абразоў — «Маці боская Смаленская» з Дубінца (ДММ БССР) — надзелены незвычайнай палкасцю пачуццяў. Ён манументальны па кампазіцыі і мае вельмі насычаны колер, які грунтуецца на спалучэнні чырвоных, карычневых і цёмна-блакітных таноў, адцененых золатам дэталей. Арыгінальнасць выканання і незвычайнасць псіхалагічнай характарыстыкі надаюць яму асаблівую сілу ўздзеяння.

Наступны твор — абраз «Знаменне» з Імянін (МСБК) — адзначаны падкрэсленай вытанчанасцю пругкага абрысу, але поўнасцю пазбаўлены аб'ёмнасці выявы. Тут у мадэліроўцы форм і жывапісе зусім знікла адчуванне фактуры, што надало твору яўны схематызм. У сувязі з гэтым імянінінскі абраз можна аднесці да пазнейшага перыяду палеалогаўскай традыцыі, г. зн. да пачатку XVI ст. Тое ж самае можна сказаць і пра абраз маці боскай Смаленскай з Дзісны, які вызначаецца жорсткай лінеарнай мадэліроўкай форм і падкрэсленым аскетызмам вобраза.

На трох творах з названых пяці, а менавіта на абразах з Пінска, Дубінца і Маларыты, німбы ўпрыгожаны арнаментам у выглядзе спіралей і парасткаў. Аб характары гэтага арнаменту зручней за ўсё меркаваць па пінскай маці боскай, таму што тут ён не перайначаны пазнейшымі папаўленнямі. Арнамент выкананы тонкім ажурным гравіраваннем, не супярэчыць плоскаснай трактоўцы форм і надае выяве лёгкасць і празрыстасць. Аналагічны па матыву і тэхніцы выканання арнамент злучае беларускае мастацтва XV ст. з традыцыямі візантыйскага [95] і паўднёваславянска-

[93] Миловидов А. И. Архив упраздненного пинского Лещинского монастыря.— М., 1900, с. 3; Церковно-археологические памятники города Пинска.— Извлечения из «Минских епархиальных ведомостей». Мн., 1898, № 17.

[94] Лазарев В. Н. Византийская живопись.— М., 1971, с. 376.

[95] Лазарев В. Н. Византийская живопись, с. 261, 262.

га[96] жывапісу, а таксама з мастацтвам сіенскай школы ў Італіі[97]. Ён сведчыць аб пераемнасці традыцый і развітым культурным узаемаабмене паміж суседнімі народамі.

Згаданыя вышэй творы даваляюць меркаваць аб вельмі высокім узроўні развіцця сярэдневяковага мастацтва на беларускіх землях. Але, на жаль, гэта толькі лічаныя ўзоры некалі развітых традыцый. З прычыны малой колькасці і стылістычнай неаднароднасці па іх немагчыма скласці цэласнае ўяўленне аб мясцовай школе аж да сярэдзіны XVI ст. Відавочна толькі, што мастацтва XIV, XV і пачатку XVI ст. яшчэ непарыўна было звязана з візантыйскімі і старажытнарускімі традыцыямі і цалкам захоўвала лад мыслення і пачуццяў, уласцівых сярэдневяковую.

У параўнанні з гэтымі творамі жывапіс сталага XVI і пачатку XVII ст. вызначаецца імкненнем да канкрэтызацыі выявы. Абуджаецца павышаная цікавасць да акаляючай рэчаіснасці і жаданне перадаць узнёслыя пачуцці і ўяўленні праз звыклыя, блізкія да рэальных формы. Абраз убірае ў сябе прыкметы рэальнага жыцця і адлюстроўвае густы і традыцыі народнага мастацтва, што і надае яму мясцовы каларыт. Але гэта прыходзіць не адразу. Ёсць шэраг твораў, у якіх спалучаюцца прыкметы і старога і новага стыляў.

Бадай, найбольш ранні творам, у якім ужо адчуваецца новая тэндэнцыя, з'яўляецца абраз «Маці боская Іерусалімская» са Здзітава (МСБК). Раней ён быў запрастольным у здзітаўскай Мікіцкай царкве, і, паколькі вядома, што гэта царква збудавана ў

126. Адзігітрыя Іерусалімская. Абраз з в. Здзітава Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл. XVI ст. МСБК

першай палове XVI ст. па фундацыі 1510 г.[98], можна меркаваць аб часе стварэння галоўнага запрастольнага абраза. Хутчэй за ўсё апошні быў напісаны да моманту асвячэння царквы, г. зн. у першай палове — сярэдзіне XVI ст.

У параўнанні з апісанымі вышэй творамі гэты абраз незвычайна свет-

[96] Львова Е. И. Искусство Болгарии.— М., 1970, с. 45; Божков А. Българската историческа живопись.— София, 1972, ч. 1, с. 36, табл. 13.

[97] Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера.— М., 1972, табл. 22, 25, 26.

[98] Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси (АСЗР).— Вильна, 1869, т. 6, док. 128, с. 306—314.

лы, мяккі па каларыту, з пявучым рытмам ліній, што надае яму ўнутраную прасветленасць. Да новых прыкмет належыць таксама святочная арнаментацыя — сакавітая рэльефная разьба па ўсяму фону, якая нагадвае масіўную чаканку. Па свайму характару такая сістэма арнаментацыі бліжэй усяго да рэнесанснай лепкі і разьбы [99]. Яна, безумоўна, істотна адрозніваецца ад лёгкіх штрыхаваных, прадрапаных іголкай малюнкаў на творах XV ст. А яе матыў — буйныя пераплеценыя сцяблы і лісці — характэрны для заходнееўрапейскага алтарнага жывапісу канца XV — пачатку XVI ст.[100]

Значэнне Адзігітрыі са Здзітава не толькі ў некаторых новых адзнаках, але перш за ўсё ў тым, што яны (гэтыя адзнакі) папярэднічаюць зараджэнню мясцовай школы жывапісу. Такія асаблівасці пісьма, як спалучэнне аранжавых вохрыстых і зеленаватых таноў у каларыце, мяккасць форм, сакавітая арнаментацыя фону, атрымалі яскравае развіццё ў наступны час у творах XVI ст. Апрача таго, гэты твор прываблівае высокім майстэрствам і натхнёнасцю выканання: манументальнасцю кампазіцыі, пластычнасцю малюнка і самае галоўнае — адухоўленасцю вобраза.

Такім чынам, нягледзячы на шэраг адзнак, якія зпітоўваюць гэты твор з сярэдневяковым мастацтвам,— умоўнасць тыпажу і плоскаснасць форм, мадэліраваных вопісамі,— увогуле ён належыць ужо Новаму часу.

З твораў пераходнага характару можна назваць яшчэ адзін — «Міколу-цудатворца» з Ляхаўцаў. Яго светлы і мяккі каларыт, пабудаваны на спалучэнні жамчужна-шэрых, заласцістых і прыглушаных чырвоных таноў, вызначаецца гармоніяй, а кампазіцыя — ураўнаважанасцю і сіметрыяй [101]. Аднак гэтыя рысы, характэрныя для новага стылю, суседнічаюць тут з адзнакамі познеготычнага мастацтва. Аб готыцы нагадваюць нервовая, ломкая лінія, якой мадэлююцца тонкія рысы твару, рукі і ўбранне; імклівы, кінуты ўбок позірк, трапяткі рытм складак падрызніка і зёлак на пазёме і, урэшце, чаканены вытанчаны сілуэт, што надае вобразу вялікую ўнутраную напружанасць.

127. Мікола. Абраз з в. Ляхаўцы Маларыцкага р-на Брэсцкай вобл. XVI ст. МСБК

[99] Козлинский В. К., Фрэза Э. П. Художник и театр.— М., 1975, с. 177, 178.

[100] Вег Я. Немецкая и чешская станковая живопись XV в.— Будапешт, 1967, с. 9, 15.

[101] Рэстаўрацыя абраза, зробленая, мяркуючы па арнаменту, у XVIII ст., сапсавала гэту кампазіцыйную гармонію. Быў пашыраны фон і знішчаны палі.

«Мікола» з Ляхаўцаў мае аналагі ў мастацтве суседніх народаў. Так, напрыклад, блізкі да яго па стылю і тэхніцы выканання славацкі абраз «Мікола з жыціем» з музея ў Бардзьёве, датаваны XVI ст.[102] У абодвух творах шмат агульнага ў кампазіцыі, каларыце і тыпажы. Толькі беларускі абраз Міколы больш экспрэсіўны па малюнку.

Гатычныя і рэнесансныя элементы прыкметны таксама і ў абразе «Тракайская мадонна», створаным у сярэдзіне XV ст. і часткова перапісаным у пачатку XVII ст. (Мастацкі музей ЛітССР). Гэты твор, які літоўскія даследчыкі лічаць беларускім [103], вызначаецца светлым лёгкім каларытам, мяккасцю форм і характарнасцю тыпажу. Тут перадача індывідуальных рыс характару настолькі канкрэтная, а адчувальнасць фактуры жывога цела настолькі шчырая, што твор больш падобны на партрэт, чым на абраз. Ён спалучае старажытную іканаграфію з новымі для мясцовага іканапісу, навеянымі еўрапейскім мастацтвам формамі.

Характэрная для мастацтва эпохі Адраджэння ўвага да зямной прыгажосці звычайнага чалавека, да яго пачуццяў і клопатаў была ўласціва і беларускаму мастацтву. Гэта ярка праявілася ў літаратуры, кніжнай гравюры і алтарным жывапісе. Некалькі менш — у іканапісе, дзе сказалася трываласць традыцый. Новыя павевы заўсёды ўспрымаліся іканапісам вельмі асцярожна і з адборам. Але тым не менш і ў абразах усё часцей персанажы надзяляюцца індывідуальнымі рысамі, у сюжэтнай канве з'яўляюцца элементы бытавога, этнаграфічнага характару і часам элементы апавядальнасці. Пэўная жанравасць пакуль што не перашкаджае глыбіні і ўзнёсласці вобраза, г. зн. асноўным якасцям, захаваным ад старажытнарускага мастацтва. Больш таго, яна ўзбагачае жывапіс, надаючы яму непаўторны мясцовы каларыт. Такім чынам паступова фарміраваўся новы стыль.

Найбольш поўна прыкметы гэтага стылю раскрыліся ў трох апостальскіх абразах з былога іканастаса Сымонаўскай царквы ў Кажан-Гарадку (ДММ БССР) — «Лука і Сымон», «Павел і Іаан», «Іакаў і Іуда». Іх па аналогіі з двума апостальскімі абразамі кіеўскага Музея ўкраінскага мастацтва [104] можна аднесці да сярэдзіны — другой паловы XVI ст.

Як і абраз маці боскай са Здзітава, гэтыя творы паэтычныя і ўзнёслыя па сваім вобразным ладзе, але ў фармальных адносінах вылучаюцца большай анатамічнай адпаведнасцю і натуральнасцю ў перадачы пастаў і жэстаў. Яны вельмі манументальныя. Постаці апосталаў запаўняюць усе плоскасці дошак і ўтвараюць на працягу іканастаснага рада вельмі ўраўнаважаную чыстую кампазіцыю. У абліччы і эмацыянальным стане персанажаў падкрэслена глыбокае ўсведамленне імі важнасці сваёй місіі, што ў цэлым надае творам асаблівую велічнасць. Прываблівае дасканаласць, нават вытанчанасць выканання: здзіўляючае суладдзе мас і рытмаў, моцны свабодны малюнак. Пругкая лінія абрысу падкрэслівае магутную пластыку форм і выдатна спалучаецца з іх жывапіснай лепкай. Твары і рукі, якія напісаны з дапамогай светлых блікаў і штуршкоў на густой шэрай аснове, здаюцца да асязальнасці аб'ёмнымі, а ружовыя сакавітыя вусны і пяшчотная падрумянка ўзмацняюць адчуванне жывой фактуры цела. Каларыт будуецца на вельмі светлых

[102] Skrobucha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei.— Prague. "Artia", 1971, p. 25.

[103] Адомонис Т. П. Искусство Литвы.— У кн.: Искусство народов СССР XIV—XVII веков. М., 1977, с. 194.

[104] Український середньовічний живопис. Альбом.— Київ, 1976, табл. LXXXII.

аранжавых, ліловых і зеленаватых танах, якія дапаўняюцца белым колерам незатаніраванага ў асобных месцах ляўкасу і светлым ззяючым золатам арнаментаванага фону. Колеравы слой празрысты і лёгкі.

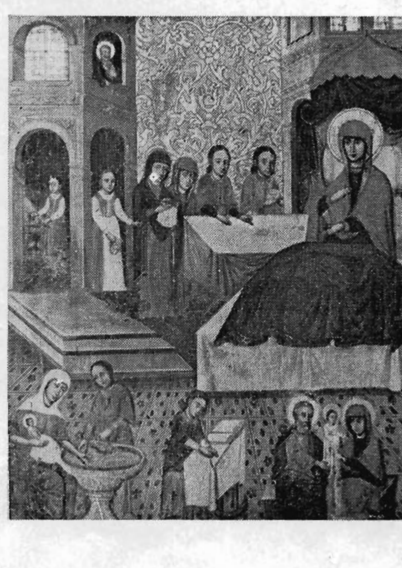
Характэрна, што пры яўным імкненні да аб'ёмнай пачуццёвай перадачы твараў і рук фігуры пісаны плоскасна. Пры гэтым цэласнасць уражання не парушаецца дзякуючы выдатна згарманізаваным каляровым суадносінам. Гэта асаблівасць — спалучэнне аб'ёмнасці ў выяве твараў з умоўнасцю і плоскаснасцю ў выяве далічнага — пазней развіваецца і праяўляецца вельмі пэўна ў жывапісе XVII—XVIII стст.

Асобныя рысы фармальнага рашэння, а менавіта падкрэсленая ўраўнаважанасць кампазіцыі, вельмі светлы каларыт, некаторая пачуццёвасць у перадачы адкрытых частак цела, а таксама спакойная ўпэўненасць у паводзінах персанажаў, наводзяць на думку аб пранікненні ў беларускі жывапіс XVI ст. настрояў і густаў заходнееўрапейскага рэнесансу, хаця можна меркаваць, што яго ўплывы на глебе беларускага мастацтва ўспрымаліся вельмі апасродкавана. Яны праламляліся праз асаблівасці мясцовага сацыяльнага і палітычнага жыцця, а таксама праз мясцовыя традыцыі і набывалі новую праблематыку і самабытнае ўвасабленне.

Апісаныя апостальскія абразы хутчэй за ўсё адносяцца да найбольш прагрэсіўнай плыні беларускага мастацтва XVI ст. Такая думка ўзнікае пры параўнанні іх з фрэскамі Благавешчанскай царквы ў Супраслі (зараз на тэрыторыі ПНР), якія былі выкананы таксама ў сярэдзіне XVI ст.[105] і таксама адзначаюцца манументальнасцю вобразнага ладу і

128. Лука і Сымон. Абраз з в. Кажан-Гарадок Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. МСБК

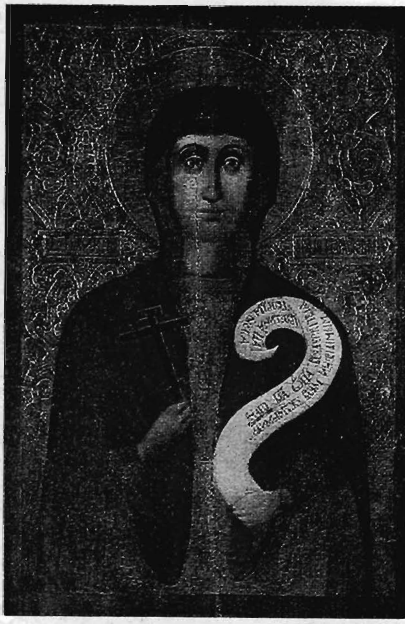
129. Нараджэнне багародзіцы. Абраз з в. Ляхаўцы. 2-я пал. XVI ст. Брэсцкі краязнаўчы музей



---

[105] АСЗР.— Вильна, 1900, т. 9, док. 20, с. 49—55; фотоархив ЛОИА АН СССР, фонд церкви в Супрасле, д. 28264—30057.

вытанчанасцю светлага мяккага каларыту. Але супрасльскія фрэскі ў значна большай ступені графічныя і ўмоўныя па выяве. Можна меркаваць,



130. *Параскева Пятніца. Абраз са Случчыны. Канец XVI ст. ДММ БССР*

што жывапіс Супрасля, зведаўшы моцны ўплыў сербскага мастацтва з яго арыентацыяй на старажытныя традыцыі, уяўляў найбольш архаізуючы струмень у агульнай плыні беларускага жывапісу, у той час як абразы апостальскага рада з Кажан-Гарадка былі посьбітамі новых павеваў і адлюстроўвалі здабыткі новага стылю. З упэўненасцю можна сказаць, што паяўнасць у беларускім мастацтве такіх дасканалых па форме і глыбіні зместу твораў, як кажан-гарадоцкія абразы, сведчыць аб высокім узроўні яго развіцця ў даны перыяд.

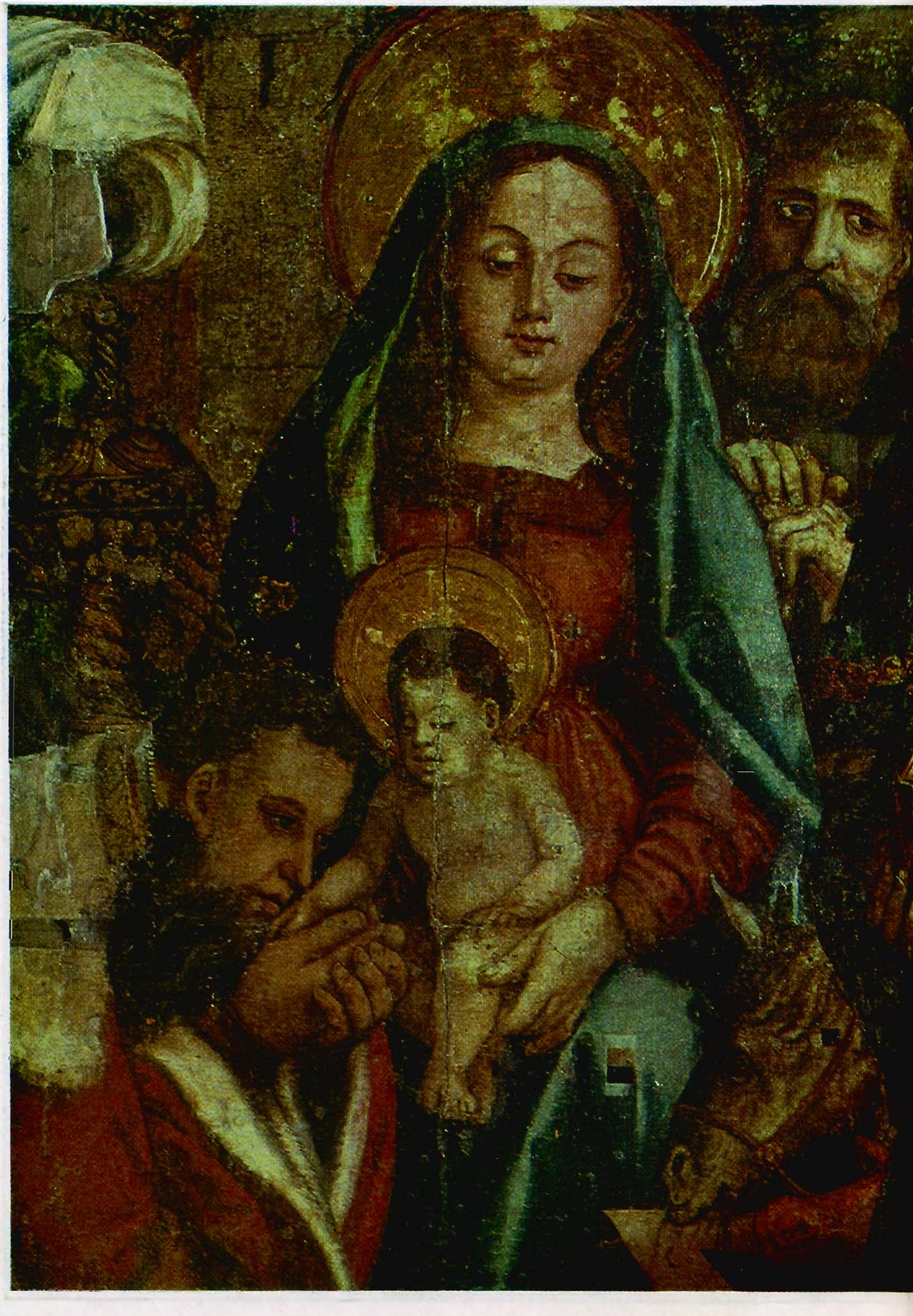
У жывапісе канца XVI — пачатку XVII ст. яшчэ больш вымалёўваецца мясцовы тыпаж, яшчэ прыкметней робіцца імкненне да перадачы элементаў быту, а таксама да прастораваслі кампазіцыйнай пабудовы, аб'ёмнасці і важкасці выяўленых прадметаў. Аднак прыхільнасць да рэальнасці і дакладнасці выявы пакуль што не супярэчыць трансцэндэнтнасці вобразаў і высокаму пафасу пачуцця, якія былі характэрны для іканапісу ў цэлым. Напрыклад, абраз «Нараджэнне багародзіцы» з Ляхаўцаў (Брэсцкі абласны краязнаўчы музей) уключае ў сваю выяўленчую тканіну яскравыя элементы бытавога, этнаграфічнага характару. Тут служанкі намаляваны ў строях беларускіх сялянак — андараках, кужэльных сарочках і гарсэтах са шнуроўкай. Асобныя дэталі ўбрання пакоя вабяць звычайнай прастатой: спавівальнік на дзіцячай калысцы, прошвы на падушках, разьбяныя ножкі стала. Дзякуючы дэталям, якія паказваюць на мясцовае паходжанне твора, абраз набывае значэнне ўзору. Увесь аналагічны яму па стылю жывапіс можа быць аднесены да мясцовай школы.

Нягледзячы на жанравасць, абраз з Ляхаўцаў прасякнуты незвычайнай урачыстасцю і асаблівай жыццесцвярджальнай сілай. У ім сцэна нараджэння дзіцяці пададзена адначасова і будзённа і вельмі святочна. Кампазіцыя ўключае ў сябе трапяткія жывыя канкрэтныя дробязі і разам з тым застаецца абагульнена-манументальнай. Архітэктурныя кулісы — масіўныя вежы — формамі і дэкорам нагадваюць рэнесансныя збудаванні. Яны выразна абмяжоўваюць месца дзеяння, але пакідаюць пэўную глыбіню сцэны. Аб рэнесансных традыцыях нагадвае і сакавіты разьбяны арнамент на фоне, які вызначаецца выразным рапортам і чаканеным малюнкам формы крына (стылізаванай лілеі), сцяблоў і завіткоў аканту.

У ляхаўскім «Нараджэнні», як і ў іншых вядомых нам абразах дру-

131. Параскева Пятніца.
Абраз са Случчыны.
Канец XVI ст. Фрагмент. ДММ БССР

132. *Пакланенне вешчуноў. Абраз з в. Дрысвяты Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. XVI ст. Фрагмент. МСБК*



гой паловы XVI ст., захоўваюцца традыцыйныя іканапісныя прыёмы: перавага графічнага пачатку, рознамаштабнасць фігур, умоўнасць залатога арнаментаванага фону і, урэшце, спалучэнне розначасовага дзеяння ў адзіным сюжэце. Але разам з тым з'яўляюцца новыя нязвыклыя

133. Пакланенне вешчуной. Абраз з в. Дрысвяты Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. XVI ст. МСБК

рысы, як, напрыклад, класічная яснасць і ўраўнаважанасць кампазіцыйных мас, гарызантальных і вертыкальных элементаў, колеравых рытмаў, а таксама блізкія да рэальных суадносіны чалавечых фігур і архітэктурных куліс. Здзіўляе наяўнасць не толькі адваротнай, але і прамой перспектывы. Своеасаблівым здаецца і мажорны каларыт, у якім пераважаюць плямы светлага кінавару і прыглушанага сіняга колеру, адцененыя золатам фону. Хаця трэба адзначыць, што ў гэтым творы колер у цэлым, нягледзячы на мяккасць, больш інтэнсіўны, чым у папярэдніх. А гэта хутчэй за ўсё — вынік яго больш позняга паходжання. Такая думка ўзнікае пры параўнанні данага абраза з творамі першай паловы XVII ст., якія маюць вельмі насычаны і дэкаратыўны колер.

Па асаблівасцях кампазіцыйнай будовы, групоўцы сюжэтаў, характару этнаграфічных элементаў і, урэшце, па каларыту ляхаўскі абраз нагадвае фрэскі Трокскага замка (зараз Тракайскі замак на тэрыторыі ЛітССР), копіі якіх захоўваюцца ў Вільнюскім гістарычным архіве [106], а апісанні ёсць у нарысах Уладзіслава Сыракомлі і Вінцэнта

[106] ЦДГА ЛітССР (г. Вільнюс), ф. 1135 (фонд Клосса), воп. 12, адз. зах. 557—568.

Смакоўскага[107]. (Фрэскі загінулі ў сярэдзіне XIX ст.) Невялікія па памерах, блізкія да станковага жывапісу трокскія роспісы на мурах і на скосах аконных праёмаў першых двух паверхаў уяўлялі сцэны з жыцця князя Вітаўта. Паказаныя тут сяляне і сялянкі ў світках, намітках і гарсэтах падобныя да персанажаў «Нараджэння» з Ляхаўцаў. Трокскія фрэскі з'яўляюцца яшчэ адным доказам распаўсюджання на Беларусі ў XVI ст. свецкай тэматыкі. Дарэчы, элементы свецкасці назіраюцца нават у персаніфікаваных абразах, напрыклад у «Маці боскай Мінскай» (Мінскі кафедральны сабор), якая, паводле літаратурных і архіўных крыніц, адносіцца да XVI ст.[108] Пры вельмі ўрачыстай кампазіцыі тут характэрны тыпаж, які больш нагадвае партрэт, чым абраз, і даволі натуралістычны жывапіс твараў і рук, наколькі аб гэтым можна меркаваць да рэстаўрацыі.

Пэўная характарнасць тыпажу і імкненне да аб'ёмнай святлоценявой мадэліроўкі твару ўласціва і такому архаічнаму твору XVI ст.[109], як «Параскева Пятніца» са Случчыны (ДММ БССР), хаця ў цэлым ён падкрэслена ўмоўны па выяўленчых сродках: статычная кампазіцыя, плоскасныя формы і лакальны дэкаратыўны колер.

Ва ўсіх названых творах XVI — пачатку XVII ст. праз новыя формы «прасвечвае» добра захаваная старажытная выяўленчая структура: прыхільнасць да канона, пэўная графічнасць, плоскаснасць і абагульненасць форм. Традыцыйная аснова захавалася нават у алтарным жывапісе, які ў параўнанні з іканапісам больш шчыра арыентаваўся на заходнееўрапейскія ўзоры. Прыкладам можа служыць алтарны абраз «Пакланенне вешчуноў» з Андронава (ДММ БССР), які арганічна спалучае і традыцыйныя і новыя рысы.

У «Пакланенні» формы мадэліруюцца колерам спосабам накладання на светлую аснову больш цёмных слаёў фарбы, а не наадварот, як гэта назіраецца ў творах правізантыйскага тыпу. Майстар мякка мадэліруе контуры, зусім не карыстаючыся абрысам, што асабліва прыкметна ў выяве юнага твара Марыі і пяшчотнага цельца немаўляці. Размыўка шматлікіх празрыстых колеравых слаёў змякчае формы настолькі, што яны здаюцца ахутанымі лёгкім паветраным мроівам. Але разам з тым у кампазіцыйнай пабудове адчуваюцца пэўная абмежаванасць у разуменні глыбіні і перспектывы і яўная ўмоўнасць у перадачы аб'ёмаў. Бачна, што аўтар твора ўспрыняў новы лад жывапісу толькі часткова, толькі праз прызму свайго традыцыйнага мыслення. Супярэчнасці, якія пры гэтым узніклі, ён пераадолеў дзякуючы свайму таленту жывапісца. Вельмі пераканаўча, жыццёва праўдзіва перададзена сіла і непадробнасць пачуццяў яго персанажаў. Паставы і жэсты пастухоў, што прыйшлі паглядзець на дзіця, кранаюць натуральнасцю і шчырасцю, а іх прасветленыя, поўныя цікаўнасці твары — сваёй характарнасцю. Усе нязграбнасці кампазіцыі (нагрувашчаныя на замкавыя вежы кроквы хлява) кампенсуюцца мяккім, гарманічным каларытам, які будуецца на цёплых вохрыстых танах у спалучэнні з насычаным чорным колерам і з украпваннем фісташкавых, ружовых і жамчужна-шэрых плямак.

Па тыпажу і характару выканання блізкі да андронаўскага «Пакланення» алтарны абраз «Маці боская

[107] Smokowski W. Wspomnienie Trok roku 1822.— Wilno, Atheneum, 1841, t. 5, s. 157—180; Syrokomla W. Wycieczka po Litwie w promieniach od Wilno.— Wilno, 1857, t. 1, s. 93—95.

[108] Историко-статистическое описание Минской епархии.— СПб., 1864, с. 62.

[109] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў: Альбом/Склад.: Н. Ф. Высоцкая, Т. К. Карповіч.— Мн., 1980, с. 26.

Ружанцовая» (францысканскі касцёл у Пінску), які, паводле подпісу на адной з яго вот[110], можа быць датаваны мяжой XVI—XVII стст. Ён таксама вызначаецца мяккасцю, лагоднасцю мадэліроўкі форм і вытанчанай зеленавата-шэрай халоднай гамай. Па сваёй выразнай структуры гэты твор бліжэй да еўрапейскага алтарнага жывапісу, чым да іканапісу, але ён мае жыційныя клеймы, што ўвогуле не ўласціва алтарнаму абразу.

Адбітак уплываў еўрапейскага мастацтва нясуць на сабе абразы «Мадонна Сапегі» (каля 1518 г.) з Мікольскай царквы ў Вільні і «Маці боская Вострабрамская» (1550) з віленскай капліцы Аўсрош, якія гістарычна звязаны з беларускім мастацтвам. Яны адзначаны характарнасцю, амаль што партрэтнай дакладнасцю тыпажу і разам з тым узнёсласцю вобразаў.

Такім чынам, у XVI — пачатку XVII ст. назіраецца незвычайная з'ява: іканапіс пад уплывам рэнесансных настрояў узбагачаецца элементамі дэкарацыі еўрапейскага мастацтва і выпрацоўвае некаторыя новыя якасці, а алтарны жывапіс трапляе пад моцны ўплыў мясцовай традыцыйнай іканапіснай сістэмы і адыходзіць ад класічных еўрапейскіх форм.

Выключэнне складае алтарная карціна «Пакланенне трох каралёў» з Дрысвят (МСБК), у якой адчуваецца рука высокапрафесійнага майстра адной з еўрапейскіх, хутчэй за ўсё нідэрландскай жывапіснай школы часоў сталага Адраджэння. Гэты абраз у параўнанні з папярэднім захоўвае чысціню стылю і не дапасуецца да агульнай сістэмы старажытнабеларускага жывапісу. Найбольш выразныя яго рысы — спакойная ўпэўненасць стану і святлоценявая, вельмі аб'ёмная мадэліроўка форм, якія вызначаюцца класічнай анатамічнай адпаведнасцю і паўнакроўнасцю.

Наяўнасць падобнага твора на Беларусі сведчыць аб інтэнсіўным узаемадзеянні яе культуры з культурай суседніх народаў. З цягам часу гэты твор зрабіўся арганічным для мясцовага асяроддзя, аб чым гаворыць змешчаная ўнізе выява ўкленчанага данатара з гербам роду Сліжак. Яна не адпавядае стылю ўсяго твора і, відавочна, была зроблена пазней, пры перабудове храма ў XVIII ст., з чаго можна заключыць, што абраз тут функцыяніраваў і, больш таго, быў галоўным запрастольным творам. У XIX ст. на адваротным баку абраза з'явіўся надпіс, паводле якога гэты твор можна аднесці да 1514 г., што і адпавядае яго выяўленчым асаблівасцям.

Назіраючы за развіццём беларускага жывапісу на працягу XV—XVI стст., можна заўважыць, як фарміравалася новая мясцовая традыцыя, якая склала аснову самабытнай жывапіснай школы. Калі ў XV і самым пачатку XVI ст. іканапіс і манументальныя роспісы тут былі прамым працягам візантыйскага і старажытнарускага мастацтва, то пазней пад уплывам рэнесансных настрояў гэтыя віды жывапісу набываюць пэўную жанравасць, этнаграфічнасць і дэмакратызм, узбагачаюцца некаторымі дасягненнямі тэхнікі і дэкарацыі заходнееўрапейскага мастацтва і разам з тым інтэнсіўна засвойваюць прыёмы, уласцівыя народнай, бытавой творчасці. Усё гэта надало беларускаму жывапісу яскравую своеасаблівасць і стварыла ўмовы для фарміравання нацыянальнай школы.

[110] Вота — выява сэрца або іншага органа. Яна азначае мальбу аб збаўленні ад хваробы. Воты часта рабіліся з каштоўных металаў і мелі надпісы.

* *
*

Да XIV—XV стст. адносіцца зараджэнне партрэтнага мастацтва, і звязана яно з пранікненнем у жывапіс ідэй Адраджэння. Увага да чалавека, яго ўнутранага свету паставіла асобу ў цэнтр мастацкіх інтарэсаў жывапісцаў, што абумовіла адыход ад рэлігійных канонаў у адлюстраванні гістарычнай асобы.

Але было б неправамерным сцвярджаць, што гэты працэс узнік раптоўна, у выніку пранікнення ў беларускае мастацтва ідэй з Захаду. На самой справе ён быў падрыхтаваны ўсім ходам падзей, развіццём у нетрах царкоўнай ідэалогіі дэмакратычных ідэй свецкага жывапісу.

Ужо ў фрэсках Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку (XII ст.) ёсць выявы, якія ўтрымліваюць усе адметныя рысы свецкага партрэта, у прыватнасці выява маладой манахіні, якая, на думку некаторых вучоных, належыць фундатарцы манастыра і заснавальніцы царквы Ефрасінні Полацкай [111]. Не менш цікавае і адлюстраванне «Святога са скруткам» з гэтай жа царквы, постаць якога дадзена ў рост. Святлоценявая, аб'ёмная мадэліроўка твару, адзенне, імкненне пранікнуць ва ўнутраны свет свайго героя сведчаць пра магчымасць старажытнарускага майстра стварыць праўдзівы вобраз свайго сучасніка [112].

Названыя творы належаць да ліку лепшых узораў старажытнага жывапісу ўсходніх славян. Яны пэўным чынам уплывалі на развіццё ўсіх відаў і жанраў выяўленчага мастацтва.

Несумненным крокам наперад у развіцці жанру партрэта з'явіліся мастацкія роспісы XIV ст., зробленыя беларускімі майстрамі ў Польшчы, куды яны былі запрошаны польскім каралём Ягайлам. Гісторыя захавала нават некаторыя іх імёны. Так, з паведамленняў гістарычных хронік вядома, што пры каралеўскім двары каля 10 гадоў працаваў майстар Якуб Венжык, якому належыць шмат высокамастацкіх фрэсак [113].

Сярод роспісаў у Польшчы захаваліся выявы з партрэтнымі характарыстыкамі і ўласна партрэты канкрэтных асоб, у тым ліку Ягайлы ў касцёле ў Сандраміры. У касцёле брыгітак у Любліне пад коннай выявай Ягайлы ёсць надпіс на старабеларускай мове, з якога відаць, што работа над роспісам была завершана 10 жніўня 1418 г. нейкім майстрам Андрэем [114]. Гэтыя творы, як падкрэсліваў М. Шчакаціхін, «маюць не толькі гістарычную, але і вялікую мастацкую вартасць» [115].

У сценапісе замка ў Троках, які датуецца XV ст., вядомы шэраг фрэсак, прысвечаных вялікаму князю Вітаўту [116]. Да другой паловы XV ст. адносяцца партрэтныя фрэскавыя выявы ў адной з капліц кракаўскага кафедральнага касцёла з надпісам на старабеларускай мове ад 1478 г., з якога сталі вядомы імёны шэрагу беларускіх мастакоў [117].

---

111 Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода, с. 40—43.

112 Штыхаў Г. В. Полацкія фрэскі XII ст.— Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1970, № 1, с. 32.

113 Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających.— Warszawa, 1857, t. 3, s. 44—45.

114 Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających.— Warszawa, 1971, t. 1, s. 33.

115 Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры.— Полымя, 1927, № 8, с. 163.

116 Кацер М. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода, с. 40.

117 Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры.— Полымя, 1927, № 8, с. 163.

Па літаратурных і архіўных крыніцах можна меркаваць, што ўжо ў сярэдзіне XV ст. партрэт перастае быць манаполіяй сценапісу. Аб гэтым сведчыць, напрыклад, запіс гісторыка XVI ст. Стрыйкоўскага, які ў сваёй «Хроніцы» піша, што ў замкавай царкве ў Віцебску быў «партрэт Уліяны старажытнага пісьма, дзе яна паказана разам з мужам сваім Альгердам; партрэт гэты знаходзіўся ў старажытнай драўлянай, на каменным фундаменце, царкве ў Верхнім замку» [118].

Існуюць і іншыя сведчанні аб пашырэнні партрэта як жанру выяўленчага мастацтва і часам своеасаблівай яго функцыі ў XV ст. У беларускай хроніцы ад 1493 г. ёсць запіс, дзе запатаваны факт сватання вялікага князя літоўскага Аляксандра да дачкі маскоўскага цара: «Царь и великий князь московский спросил их (паслоў з Вільні), если мают образ его (Аляксандра) у себя малеваный, по которого зараз до господы послано и принесено. А был той великий князь литовский Александер велми пиенкный, твары белой, ягод румляных, ока черного, усок тылко що засеявся. Которого видячи все рекл князь московский: «Праве кролевич полский и мовил: мне малеваный в покою нехай будет, а тебе дщер моя Елено, живый великий князь...» [119].

Шырокае распаўсюджанне атрымлівае партрэт у XVI ст., што звязана з эканамічным, сацыяльна-палітычным і культурным развіццём тагачаснага беларускага грамадства. Беларускія магнаты пачынаюць збіраць творы заходнееўрапейскіх мастакоў у копіях і арыгіналах. Асабліва пашырылася гэта дзейнасць у гады праўлення вялікіх князёў літоўскіх Сігізмунда I Старога і яго сына Сігізмунда II Аўгуста. У Ніжнім замку ў Вільні была сабрана вялікая калекцыя твораў жывапісу. Тут былі карціны Джуліа Рамана, Карэджа, мастакоў школы Тыцыяна і інш. У Вільню запрашаліся вядомыя мастакі, якія пісалі партрэты членаў сям'і вялікага князя, буйных феадалаў і духоўных асоб. Для велікакняжацкага палаца рабіліся ў адпаведнасці з традыцыяй копіі партрэтаў членаў сям'і Ягелонаў, прадстаўнікі якой былі каралямі Венгрыі, Чэхіі, Польшчы і мелі сувязі з іншымі буйнымі феадальнымі родамі Еўропы. Свае зборы карцін мелі не толькі магнаты, але і буйная шляхта і багатыя мяшчане.

Творчасць мясцовых майстроў была часцей за ўсё ананімнай. Тым не менш захавалася некалькі імён мастакоў беларускага паходжання: на Брэстчыне працавалі Тамаш (пач. XVI ст.) [120], Навоша (1525), на Гродзеншчыне — Нікіфар (XVI ст.), на Магілёўшчыне — Дзімітры Івановіч (1578), на Гродзеншчыне — Апанас Антановіч (1539—1540), у Мінску — Гіеранім (1591) [121], у Магілёве — Семяновіч (1570—1580), Ісак Івановіч [122], у Вільні — Антоні (пач. 40-х гг. XVI ст.), Францішак (1562), К. Грахоўскі (1578) [123], Андрэй Руль, Ян Літвін (да 1568) [124].

---

118 Сапунов А. П. Витебская старина.— Витебск, 1885, т. 1—2, с. 615.

119 Полн. собр. рус. летописей.— М., 1975, т. 32, с. 96.

120 Rastawiecki E. Słownik..., 1851, t. 2, s. 261.

121 Высоцкая Н. Мастакі і малярскія цэхі ў Беларусі XV—XVIII стст.— Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1976, № 2, с. 48.

122 Высоцкая Н. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVIII стст.— Помнікі гісторыі і культуры Беларусі, 1974, № 3, с. 46.

123 Słownik..., 1971, t. 1, s. 38; 1975, t. 2, s. 237, 475.

124 Rastawiecki E. Słownik..., 1851, t. 2, s. 144; 1857, t. 3, s. 309.

Вядома, што некаторыя з іх выконвалі і партрэты. Князя Сігізмунда II Аўгуста маляваў Андрэй Руль. Прафесійны ўзровень многіх мастакоў быў вельмі высокі. Гэта ўскосна пацвярджае запіс у кнізе рахункаў двара князя Альбрэхта ў Крулеўцы (Кёнігсберг) ад 20 кастрычніка 1553 г. аб уплаце даволі значнай сумы — 72 марак майстру Антонію, жывапісцу з Вільні, за чатыры партрэты [125].

У Швецыі захавалася некалькі партрэтаў Сігізмунда I Старога ў рост, напісаных беларускімі мастакамі каля 1520 г.[126] На адным з іх постаць князя ў тры чвэрці на нейтральным фоне. Князь намаляваны ў доўгім футры з вялікім каўнерам. Тонам вылучаны твар і рукі. Трактоўка вобраза тыпова рэнесансная. Вялікая ўвага надаецца выяўленню псіхалагічнага стану персанажа: засяроджаны адкрыты позірк, старанна выпісаныя рысы твару. У партрэце хутчэй увасоблены рысы вучонага-гуманіста, чым манарха.

У другім партрэце Сігізмунда I Старога пераплятаюцца рысы гатычна-рэнесансныя і маньерыстычныя. Цёмны сілуэт фігуры даецца на нейтральным фоне. Постаць паказана ў хадзе, выразныя жэсты. У той жа час застылы, безжыццёвы твар, што сведчыць пра ўплыў сярэдневяковай традыцыі.

У другой палове XVI ст. жывапісны партрэт выходзіць за межы каралеўска-велікакняжацкага палаца. Адбываецца жанравая дыферэнцыяцыя партрэта. Ён усё больш вызваляецца ад сярэдневякова-гатычных рыс і падпадае пад даволі адчувальны ўплыў маньерызму.

Маральны клімат Контррэфармацыі, які пэўным чынам уплываў на развіццё ўсяго беларускага мастацтва XVI ст., прынёс у беларускі партрэтны жывапіс атмасферу трывогі, замкнёнасці герояў у сабе. З'явіўся асобны жанр партрэта — партрэт духоўнай асобы.

Найбольш ранні ў гэтым жанры і характэрны партрэт біскупа Мельхіёра Гедройца (1537—1609), створаны ў 1585 г., з калекцыі Нясвіжскага замка. Партрэт паясны, з прыкметамі сацыяльнага становішча партрэтаванага. Мастак імкнуўся паказаць Гедройца як адданага слугу Ватыкана, па-ханжаску стрыманага і задуменнага. У руках біскупа — крыж. Гэта не толькі кампазіцыйны прыём, каб абыграць рукі, але і іканаграфічная дэталь з ідэалагічным падтэкстам. Адначасова на партрэце — прадстаўнік магутнага феадальнага роду, аб чым сведчаць герб, залатыя пярсцёнкі, іншыя каштоўныя рэчы. У гэтым партрэце ўпершыню ў беларускім жывапісе былі сфармуляваны асноўныя ідэйна-мастацкія прынцыпы партрэта духоўнай асобы перыяду Контррэфармацыі.

З канца XVI ст. вядомы шэраг партрэтаў, створаных у розных месцах Беларусі. Аб'ядноўвае іх наяўнасць рыс, звязаных з традыцыямі славяна-візантыйскага іканапісу. Гэта партрэты з Супрасльскага праваслаўнага манастыра Благавешчання: фундатара Аляксандра Хадкевіча і кіеўскага мітрапаліта Іосіфа Солтана. Абедзве фігуры напісаны на дошцы ў рост. Хадкевіч — сутулы, каржакаваты стары, з доўгай акладзістай барадой. Вытанчаныя рысы твару — высокі лоб, доўгі нос, рашучы погляд вялікіх вачэй — нагадваюць, з аднаго боку, біблейскі персанаж, з другога — абагульнены беларускі фальклорна-этнічны тып. Славяна-візантыйская іканапісная традыцыя праяўляецца ў статычнасці і застыласці постаці, нерухомасці позірку.

У партрэце мітрапаліта Іосіфа Солтана мастак падкрэслівае значнасць асобы. Сілуэт абагульнены, уся ўвага сканцэнтравана на твары, які

---

[125] Słownik..., 1971, t. 1, s. 38.

[126] Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe.— Kraków, 1948, s. 70—71.

выпісаны дасканала. Мітрапаліт эпічна велічны, задуменны. Як і ў папярэднім творы, тут традыцыйная лінеарна-плоскасная форма спалучаецца з умоўнай святлаценню, застыласцю і нерухомасцю. Фон за спіной фігуры вырашаецца драпіроўкай — элементам, характэрным для рэнесанснага жывапісу.

Побач з Вільняй, Нясвіжам і Супраслем у апошняй чвэрці XVI ст.

134. Невядомы аўтар. Партрэт Міхаіла Барысавіча. Канец XVI — пач. XVII ст. ДММ БССР

буйным цэнтрам партрэтнага мастацтва становіцца Слуцк. Тут пры двары князёў Алелькавічаў працавала некалькі мастакоў, прозвішчы якіх, на жаль, засталіся невядомымі. Да ліку найбольш значных твораў, створаных тут, належыць партрэт княгіні Кацярыны Слуцкай (1580). Княгіня паказана амаль франтальна, пакаленна, у адзенні ўдавы. Рукі на каленях складзены накрыж, у правай — белая хустачка, якая разам з жалобным строем адзення сімвалізуе сямейнае гора. Побач — столік, пакрыты чырвонай драпіроўкай. Усю ўвагу мастак засяроджвае на твары

135. Невядомы аўтар. Партрэт Міхаіла Барысавіча. Канец XVI — пач. XVII ст. Фрагмент. ДММ БССР

княгіні — уводзіць крыніцу святла, якая знаходзіцца па-за карцінай. У твары вельмі адчувальныя рэалістычныя рысы. Мастак малюе поўную здароўя і жыццёвых сіл жанчыну. Княгіня смуткуе, але гэта смутак стрыманы, без роспачы, поўны ўласнай годнасці ўладарнай і ганарлівай арыстакраткі. Аўтар добра валодае малюнкам, адчувае аб'ём і пластыку. Побач з рэнесанснай ураўнаважанасцю і спакоем у партрэце заўважаюцца рысы маньерызму: рафінаванасць, паказная веліч і г. д.

Да нашага часу дайшло яшчэ некалькі партрэтаў слуцкіх князёў XVI ст. Сярод іх — партрэт Юрыя Юр'евіча Алелькавіча ў авале ў тры чвэрці, у прадстаўнічай, поўнай уласнай годнасці позе. Правая рука на поясе, левая — на рукаятцы шпагі. Мастак спрабуе перадаць грамадзянскія і чалавечыя якасці князя, паказаць яго чалавекам цнатлівым і добрым. Партрэт выкананы ў іканапіснай манеры — лінеарнасць, сілуэтнасць, застыласць постаці і погляду і г. д. Прэвалюе святлоценявая падача формы твару, рук, драпіроўкі. Па такой жа кампазіцыйнай схеме зроблены партрэт заснавальніка роду Аляксандра Алелькавіча (памёр у 1454 г.).

Да XVI ст. адносіцца яшчэ адзін выдатны помнік беларускага жывапісу — партрэт Кацярыны Астрожскай. Жонка аднаго з заможных магнатаў паказана ганарлівай і непрыступнай. Кацярына Астрожская намалявана ў рост у касцюме іспанскай моды. З-пад багата аздобленага жамчужынамі галаўнога ўбору спадае доўгая накідка. Сукенка аліўкава-ружовага колеру з багата вышытымі арнаментальнымі ўзорамі расліннага і жывёльнага характару. На плечы накінуты кароткі плашч-пелярына, падбіты футрам і аздоблены залатым шыццём і жамчужынамі. У левай руцэ княгіня трымае рукавічку і канец накідкі. Правая рука ляжыць на стале, які пакрыты чырвоным абрусам з залатымі матузамі. На стале — гадзіннік падарожнага тыпу і ключ ад яго як сімвал хуткабежнасці часу і абмежаванасці чалавечага жыцця.

Кампазіцыя партрэта пабудавана па дыяганальна-цэнтрычнай схеме, прыкладна такой, якая ў аснове партрэтаў Кацярыны Слуцкай і Мельхіёра Гедройца. Мастак шмат увагі аддаў паказу цудоўна вышытай сукенкі, атрыбутаў княжацкай улады — кароны і герба. Вытанчаны застылы твар прыгожа мадэліраваны складаным колерам. Блізкасць да партрэта Кацярыны Слуцкай праяўляецца і ў рэнесансна-маньерыстычным разуменні чалавека. Постаць і твар трактаваны вялікімі плоскаснадэкаратыўнымі плямамі і нагадваюць «пастэльны, крыху прыглушаны ў колеры габелен» [127].

Вялікі матэрыял для даследчыкаў жывапісу даюць так званыя «галерэі продкаў», якія былі шырока прадстаўлены ў маёнтках амаль усіх буйных магнатаў Беларусі. Да нашага часу дайшлі, пераважна ў гравюрах, партрэтныя галерэі Радзівілаў, Сапегаў, Тышкевічаў і некаторых іншых.

Партрэт польскай каралевы Барбары Радзівіл, каранаванай у 1550 г., вядомы па гравюры нясвіжскага мастака Гершкі Ляйбовіча, выдадзенай у 1758 г. у рэпрэзентатыўным выданні «Іканаграфія княжацкага роду Радзівілаў» [128]. Вядома, што арыгінал захоўваўся ў Нясвіжы [129]. На паясной выяве Барбара Радзівіл паказана амаль у фас, галава павернута крыху ў бок. Усю ўвагу мастак засяродзіў на паказе багатага адзення каралевы. Праз незлічоныя жамчужыны на яе галаўным уборы, залатыя ланцужкі, падвескі, аздобленыя каштоўнымі камянямі, і іншыя ўпрыгожанні аўтар дакладна перадае пластыку твару, але духоўны свет партрэтаванай застаецца нераскрытым. Выявы з такой трактоўкай асобы атрымалі назву касцюміраваных партрэтаў і вельмі часта сустракаюц-

---

[127] Dobrowolski T. Polskie malarstwo portretowe, s. 82.

[128] Icones Familiae Ducalis Radivilianae ex originalibus in gozophilacio Ordinationis ab antiquo servatis picturis desumptae instructionibus historica genealogicis ex documentis authenticis compendiose illustratae ab Anno Virginei partus 1346 ad Annum 1758 deductae. Nesvisii.

[129] Гэты партрэт дайшоў да нас у копіях XVIII ст. На пачатку XX ст. адна з іх знаходзілася ў Манькавіцкім палацы Радзівілаў (каля Століна), другая — у Нясвіжскім.

ца ў беларускім жывапісе XVI — пачатку XIX ст.

З нясвіжскага выдання вядомы і гравіраваныя Ляйбовічам па арыгіналах партрэты віцебскай князёўны

136. *Невядомы аўтар. Партрэт Юрыя Радзівіла. 2-я пал. XVI ст. ДММ БССР*

Оўкі (Праксeды) Радзівіл, Мікалая I Радзівіла, яго жонкі Ганны з роду Святаполк-Чацвярцінскіх (канец XIV — пач. XV ст.) і інш. [130] Можна ставіць пад сумненне верагоднасць гэтых партрэтных выяў у сувязі з тым, што беларуска-літоўскія магнаты, каб паўней прадставіць сваю радаслоўную, заказвалі мастакам так званыя «фантастычныя» партрэты продкаў [131].

Захавалася і некалькі арыгінальных жывапісных твораў, якія раней упрыгожвалі «галерэі продкаў». Гэтыя партрэты каштоўныя тым, што па іх можна меркаваць і аб жывапісна-пластычным ладзе твораў, якія да нас не дайшлі.

137. *Невядомы аўтар. Партрэт Юрыя Радзівіла. 2-я пал. XVI ст. Фрагмент. ДММ БССР*

У варшаўскім Нацыянальным музеі захоўваецца рэпрэзентатыўны партрэт Юрыя Васільевіча Тышкевіча (канец XVI ст.) — старосты ваўкавыскага, брэсцкага ваяводы, які валодаў буйнымі маёнткамі ў Бярдзічаве і Лагойску. У 1555 і 1556 гг.

---

[130] Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода, с. 44—45.

[131] У Нацыянальным музеі ў Варшаве захоўваецца партрэт аднаго з пачынальнікаў роду Тышкевічаў — Цімафея Тышкевіча (жыў у XV ст.), выкананы ў першай палове XVII ст. для галерэі продкаў гэтага магнацкага роду (Гл.: Portrety osobistości polskich w Pałacu w Wilanowie.— Warszawa, 1967, s. 218).

Тышкевіч быў паслом Вялікага княства Літоўскага ў Маскве. Ён паказаны чалавекам «сугуба цывільным»: крыху паўнаватая постаць у плашчы, правай рукой ён абапіраецца на кій. Звяртае ўвагу надзвычай індывідуалізаваны, глыбокі па псіхалагічнай распрацоўцы вобраз. Дасканала выпісаны рысы твару, невялікая акладзістая барада. Ва ўсім абліччы ваяводы адчуваецца спакойная веліч упэўненага ў сабе чалавека.

Зусім іншым прадстае ва ўяўленні мастака XVI ст. Мікалай Юр'евіч Радзівіл (Руды), вялікі гетман літоўскі. У знешнім абліччы гэтага чалавека адбіліся падзеі, якія суправаджалі яго на працягу доўгага жыцця. Гетман засяроджаны, неспакойны, ён нібы напагатове: нервовы сухаваты твар, пранізлівыя вочы, прыўзнятыя бровы, моцна сціснутыя губы, высокі лоб. Пра ваенныя заслугі гетмана сведчаць шматлікія ўзнагароды і ордэнскія ленты, якія ўпрыгожваюць яго шыю і плечы. Накінуты на плечы плашч падбіты дарагім собалем, у руках — булава як сімвал улады.

Такая просталінейная трактоўка грамадскай і палітычнай значнасці асобы не стасуецца з унутраным станам гэтага чалавека. Надзвычай рухомая, экспрэсіўная натура і разам з тым унутраная стрыманасць дзяржаўнага дзеяча [132].

Леў Сапега на партрэце канца XVI ст. паказаны ў маладым узросце. Паясная выява ўкампанавана ў авал, па краі якога праходзіць надпіс з пералікам усіх яго тытулаў. Сапега сядзіць каля стала ў накінутым на плечы плашчы, упрыгожаным брыльянтамі і каштоўным футрам. Мастак вельмі ўважліва адносіцца да псіхалогіі партрэтаванага: ён паказвае Сапегу як дзяржаўнага дзеяча [133].

138. Аўтар невядомы. Партрэт Кацярыны Слуцкай. 1580. Нацыянальны музей. Варшава. ПНР

У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваюцца так званыя «сармацкія» партрэты, выкананыя невядомымі мастакамі другой паловы XVI ст. Адзін з іх — партрэт Ежы Радзівіла, які паходзіць з нясвіжскай калекцыі Радзівілаў,— утрымлівае ў сабе характэрныя рысы маньерызму. Ежы Радзівіл намаляваны ў рост у рыцарскіх даспехах. Прыгожы срабрыста-вішнёвы каларыт. Упэўнены моцны малюнак. Кампазіцыйная пабудова партрэта, характэрныя дэталі адзення свед-

[132] Вядома, што Мікалай Радзівіл Руды быў ініцыятарам распрацоўкі Статута Вялікага княства Літоўскага, а ў час падрыхтоўкі Люблінскай уніі (1569) узначальваў сепаратысцка настроеных магнатаў.

[133] Партрэт вядомы па гравюры XVII ст.

139. Аўтар невядомы.
Партрэт Кацярыны Слуцкай. 1580.
Фрагмент. Нацыянальны музей.
Варшава, ПНР

140. *Аўтар невядомы. Партрэт Ежы Радзівіла. 1590. Фрагмент. ДММ БССР*

чаць пра тое, што мастак кіраваўся традыцыямі заходнееўрапейскага, у прыватнасці нідэрландскага, жывапісу. Увага да псіхалогіі партрэтаванага пераконвае нас у тым, што рэалістычны кірунак у партрэтным жанры меў свае глыбокія карані [134].

141. Аўтар невядомы. Партрэт Ежы Радзівіла. 1590. ДММ БССР

Другім не менш цікавым творам, які красамоўна сведчыць пра высокі ўзровень майстэрства партрэтыстаў XVI ст., з'яўляецца партрэт Міхаіла Барысавіча, які захоўваецца ў Дзяржаўным мастацкім музеі БССР. Гэты партрэт паходзіць з нясвіжскай калекцыі Радзівілаў. Ён з поўнай падставай можа быць аднесены да ліку найбольш выдатных твораў партрэтнага жывапісу канца XVI ст. Увага да стварэння глыбокапсіхалагічнага, тыповага вобраза свайго сучасніка характарызуе невядомага майстра як выдатнага псіхолага, гуманіста, які ўмеў у канкрэтным адлюстраванні пэўнай асобы перадаць характэрныя рысы сваёй эпохі [135].

Тое ж самае можна сказаць і пра партрэт Ежы Радзівіла, напісаны ў канцы XVI ст. (ДММ БССР). Князь намаляваны ў адзенні каталіцкага прапаведніка. На ім прыгожая чырвоная разлятайка і манаская шапка. Старанна выпісаныя дэталі твару, свабодная, ураўнаважаная кампазіцыя сведчаць пра тое, што невядомы мастак атрымаў добрую адукацыю ў мастацкіх навучальных установах Еўропы [136].

Падводзячы вынікі разгляду партрэтнага жанру, можна зрабіць вывад, што беларускі станковы партрэт, які пачаў фарміравацца не пазней сярэдзіны XV ст., ужо ў канцы XVI ст. дае высокія ўзоры. Мастакі малявалі мадэль пагрудна, па пояс, пакаленна, у рост. Партрэт насіў галоўным чынам рэпрэзентатыўны характар. Мужчыны, як правіла, падаваліся як асобы ваяўнічыя, касцюму не надавалася вялікай увагі. На жаночых партрэтах бачна іншы раз празмернае жаданне паказаць прыгажосць жанчыны. У асобных творах заўважаюцца рысы інтымнага партрэта.

Адметнай рысай стылю беларускага партрэта з'яўляецца адчувальны ўплыў іканапісна-візантыйскіх традыцый культавага жывапісу. Побач з партрэтам, напісаным з натуры,— аўтэнтычным партрэтам — існаваў партрэт фантастычны, створаны на аснове літаратурных, выяўленчых і іншых крыніц. У мастацка-стылістычным плане ён развіваўся ў адным рэчышчы з аўтэнтычным партрэтам. Лепшыя ўзоры беларускага партрэтнага мастацтва канца XVI ст. сведчаць аб высокім узроўні развіцця гэтага жанру жывапісу.

---

[134] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. Альбом.— Мн., 1980, с. 109—111.

[135] Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст., с. 112.

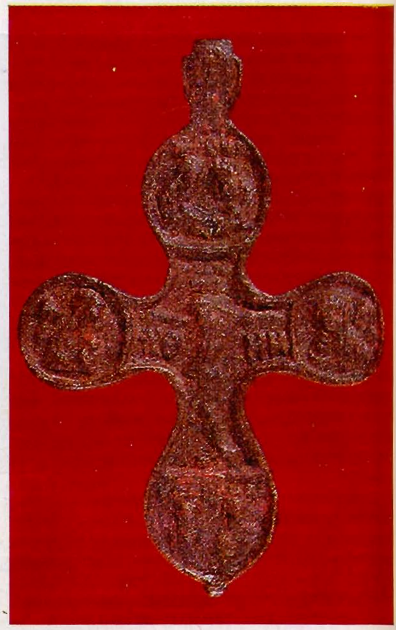
[136] Там жа, с. 113.

СКУЛЬПТУРА

Пластычнае мастацтва Беларусі XIV—XVI стст. мела непарыўную сувязь з мастацкімі традыцыямі Старажытнай Русі, працягвала і развівала іх, аб чым найбольш ярка сведчаць творы дробнай пластыкі, якая, як і ў папярэдні перыяд, атрымлівае значнае развіццё. Пры археалагічных раскопках знойдзена вялікая колькасць літых крыжоў і абразкоў, якія былі шырока распаўсюджаны ў асабістым ужытку [137]. Іх насілі на грудзях замест ранейшых абярэгаў, на іх кляліся ў вернасці і г. д. Цесна звязаныя з рамяством, а таму і з народнай творчасцю, яны вызначаліся параўнальнай самастойнасцю, пэўнай незалежнасцю ад царкоўных канонаў, таму ў іх яскрава праявіліся народныя густы і ўяўленні.

Для XIV ст. характэрны чатырохканцовы роўнабаковы крыж з медальёнамі на канцах, у якіх змяшчаліся выявы розных святых. Найбольш папулярнымі былі святыя, якія ў царкоўнай літаратуры і народных павер'ях лічыліся абаронцамі ад д'ябальскай сілы, хвароб, ваеннай і дарожнай небяспекі, «абаронцамі не столькі грамадскай, гаспадарчай, вытворчай дзейнасці, колькі самаго чалавека, яго дабрабыту» [138] (напрыклад, архангел Сіхаіл, якога, паводле царкоўных пісанняў, бог паслаў на дапамогу Сісінію — галоўнаму збавіцелю ад усялякіх хвароб) [139]. Крыжы-энкалпіёны з вывай архангела Сіхаіла ў доўгім адзенні і з жэзлам у руках знойдзены на Мсціслаўскім дзядзінцы і гарадзішчы [140].

142. Крыж-энкалпіён з Лукомля. XIV ст. МСБК



Цікавы бронзавы крыж знойдзены пры раскопках у Лукомлі (XIV ст.). У сяродкрыжжы — фігура раскрыжаванага Хрыста, у медальёнах на канцах — маці боская і Іаан Хрысціцель, зверху і знізу — архангелы Міхаіл і Гаўрыіл. На другім баку ў сяродкрыжжы — фігура легендарнага Мікіты, які б'е д'ябла

---

[137] Сементовский А. М. Белорусские древности.— СПб., 1890, с. 129; Татур Г. Х. Очерк археологических памятников на пространстве Минской губернии и ее археологическое значение.— Мн., 1892, с. 143—144; Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель.— Сов. археология, 1974, № 3, с. 204—219.

[138] Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая пластика и ее сюжеты.— Сов. археология, 1972, № 3, с. 207.

[139] Николаева Т. В. Икона-складень 1412 г. мастера Лукиана.— Сов. археология, 1968, № 1, с. 93—95.

[140] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье..., с. 215.

Легенда пра Мікіту, пераможцу д'ябла, была вельмі ўстойлівым апокрыфам, увасобленым яшчэ ў старажытнарускай пластыцы. Вобраз успрымаўся як сімвал перамогі дабра над злом.

Бронзавы літы абразок (XVI ст.), знойдзены ў Магілёве, з выявамі на правым баку маці боскай з дзіцем, на адваротным — змеевіка ў крузе, а пад ім Фёдара Цірона з драконам, спалучае «антычныя традыцыі змеевіка з хрысціянскімі выявамі змеяборца Фёдара» [141]. Менавіта такія абразкі прыйшлі на змену змеевікам, якія павінны былі ахоўваць чалавека ад няшчасцяў і хвароб.

У старажытнабеларускай пластыцы XV—XVI стст. знаходзяць адлюстраванне ідэі абароны радзімы, воінскага подзвігу, якія ўвасабляліся ў вобразах святых воінаў Барыса, Глеба, Юрыя Пераможцы. Так, на бронзавым абразку са Слаўгарада Магілёўскай вобласці паказаны Юрый на кані з дзідай у руках [142].

На крыжах і абразках часта сустракаюцца шматфігурныя кампазіцыі на розныя евангельскія тэмы. На нагрудным крыжы з Друцка (канец XV — пач. XVI ст.) у цэнтры — рэльефная выява раскрыжаванага Хрыста, зверху — «Тройца», злева — «Стрэчанне», справа — «Сашэсце ў пекла», пад раскрыжаваннем — «Праабражэнне», ніжэй — «Сашэсце святога духа на апосталаў» [143]. Выявы святых на гэтых і іншых абразках і крыжах дрэнна захаваліся і таму недастаткова выразныя, але тым не менш яны даюць уяўленне аб тэхніцы старажытнабеларускага рамяства, аб звычаях і густах тагачаснага насельніцтва.

Да нашага часу дайшлі таксама і нешматлікія творы дробнай пластыкі з каменю, косці, дрэва.

Цікавы двухрадны рэльефны абразок XV—XVI стст. з косці, знойдзены пры археалагічных раскопках у Тураве [144]. Ён мае прамавугольную форму з даволі шырокай рэльефнай рамкай. У верхнім радзе — Спас нерукатворны з двума прадстаячымі, у аднаго з іх адсутнічае німб, у ніжнім — Нікан і Мікола. Выявы дадзены ў даволі плоскім рэльефе, які мякка пераходзіць да фону. Складкі адзення пазначаны прамымі паралельнымі лініямі. Твары святых — шыракаскулыя, з

143. Наперсны крыж з Лукомля. XIV ст. МСБК

[141] Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси, с. 617.
[142] Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье..., с. 216.
[143] Там жа, с. 207.

[144] Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў, іл. 20.

пляскатымі насамі — нагадваюць сялянскія тыпы. Гэты абразок, відаць, незакончаная работа мясцовага майстра.

Да XV ст. адносіцца рэдкі ўзор разьбы па каменю — абразок Жыро-

144. Абразок двухрадны з Турава. XVI ст. Ін-т гісторыі АН БССР

віцкай маці боскай з яшмы, знойдзены ўпершыню, як аб гэтым сведчыць легенда, у 1470 г. у жыровіцкім лесе, на ігрушы [145]. Гэта легенда з'явілася падставай для пабудовы Жыровіцкага манастыра, дзе абразок знаходзіцца і зараз. На жаль, ён вельмі дрэнна захаваўся, таму аб яго мастацкіх якасцях меркаваць даволі цяжка. На абразку выява маці боскай з дзіцем на правай руцэ, якая вызначаецца пластычным лаканізмам, дакладнасцю форм. Майстар умела ўпісвае выявы ў абразок, падкрэсліваючы акругленыя сілуэты фігур, якія сваім контурам быццам паўтараюць лініі яго авала. Фігуры пададзены ў невысокім рэльефе, але разьбе ўласціва пластычнасць, якая дасягаецца плаўнымі контурамі фігур, акругленымі абрысамі твараў, мякка прапрацаванымі складкамі адзення. У трактоўцы вобразаў праяўляецца імкненне да аб'ёмна-пластычнага вырашэння форм. Больш выразна гэтыя рысы вызначыліся ў работах пінскага разьбяра Ананіі, «своеасаблівая і значная творчасць якога дае некаторыя ўяўленні аб страчаных помніках заходнерускага мастацтва» [146]. Ананія працаваў пры двары пінскага князя Фёдара Яраславіча. Першы яго твор «Прамудрасць стварь сабе храм» быў знойдзены Ш. Кае і А. Марцінам у французскай калекцыі Бланжы ў 1849 г.[147] Зусім нядаўна ў навуковы ўжытак уведзены яшчэ два яго новыя творы, якія знаходзяцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе. Адзін з іх — «Прамудрасць стварь сабе храм» — сюжэт, ідэнтычны таму, які быў адлюстраваны на абразку з французскай калекцыі, другі — абразок «Святы» [148]. Выразаны абразкі з цёмнай, цвёрдай драўніны, на іх тэксты гістарычнага зместу: «Дана бысть князем Федором Ивановичем Ярославича Федороу Ивановичоу Щепиноу. Робил поп Анания». Паколькі даты княжання заказчыка прыпадаюць на 1499—1525 гг., то названыя творы можна аднесці да першай

[145] Жировицкая чудотворная икона божьей матери и жировицкая обитель.— Гродно, 1907, с. 12—13; Жукович П. Н. Неизданное русское сказание о жировицкой иконе божьей матери.— Изв. рус. яз. и слов., 1912, т. 17, кн. 2, с. 175—249; Николай Редуто, архимандрит. Жировицкая чудотворная икона божьей матери и жировицкая обитель.— Вильна, 1867, с. 6—7.

[146] Плешанова И. И. Два резных деревянных образка в собрании Русского музея.— У кн.: Памятники культуры: Нов. открытия. Л., 1979, с. 216.

[147] Cahier Ch., Martin A. Monument slawe religieux du moyen âge.— Melanges d'Archéologie d'Histoire et Litterature. Paris, 1847—1849. 1, p. 127, pl. XXV.

[148] Плешанова И. И. Два резных деревянных образка..., с. 209—217.

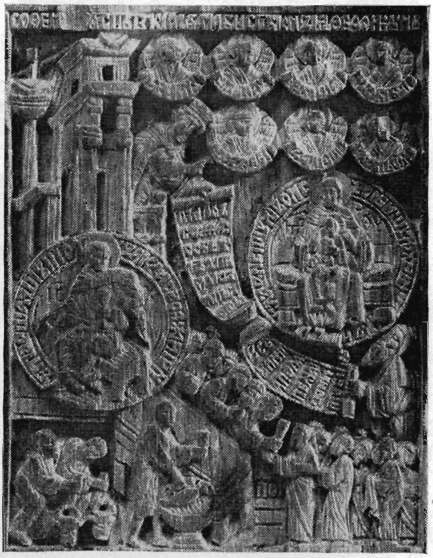
чвэрці XVI ст. Абразкі гэтыя былі, відаць, створкамі мініяцюрнага дарожнага складня, падараванага князем Фёдарам Іванавічам баярыну Шчэпіну. Абразок «Прамудрасць ствары сабе храм» на тэму прытчаў Саламонавых ілюструе даволі рэдкі сюжэт, які сустракаецца ўсяго на некалькіх рускіх абразах і фрэсках. Гэты сюжэт Ананія мог пераняць з «Кнігі прытчаў Саламонавых», якая разам з іншымі была перакладзена на беларускую мову і надрукавана ўпершыню Францыскам Скарынаю ў 1517 г. [149]

Кампазіцыя абразка шматфігурная і даволі складаная: Сафія, прамудрасць божая, сядзіць на прастоле, правай рукой благаслаўляе, у левай трымае скрутак; над ёй узнёсся фантастычны храм, з прыбудоў якога схіліўся цар Саламон. Насустрач яму разгарнуў свой скрутак Іаан Дамаскін — адзін з айцоў усходняй царквы і паэт, аўтар канонаў і песнапенняў. У цэнтры кампазіцыі, у дыску-ззянні, на прастоле маці боская з дзіцем. Іаан Дамаскін паказвае на яе як на зямное ўвасабленне прамудрасці. Справа — сем пагрудных выяў анёлаў, якія ўвасабляюць сем цэркваў. Унізе — сцэна ахвяraпрынашэння і далучэння да гэтага веруючых. Служыцелі культу закалваюць ахвяраваных цялят, віначэрп ставіць віно на стол і раздае яго знясіленым ад смагі. Як адзначаюць даследчыкі, кампазіцыя абразка спалучае старажытнае прароцтва і яго новазапаветнае звяршэнне [150]. Змест прытчы знайшоў поўнае ўвасабленне ў складанай сімволіцы кампазіцыі.

На абразку «Святы», які складаецца з чатырох частак, адлюстраваны не ўсе, як прынята, двунадзесятыя святы, а толькі чатыры з іх — «Каляды», «Праабражэнне», «Ушэсце», «Успенне маці боскай». У цэнтры кампазіцыі «Каляды» — выява маці боскай з дзіцем, да якога схіліліся асёл і вол, у ніжняй частцы — Іосіф і Саламея, што трымае дзіця, на небе — віфлеемская зорка, на схілах гары — анёлы.

Другая кампазіцыя — «Праабражэнне» — паказвае Хрыста, што стаіць на вяршыні гары; злева і справа ад яго — прарокі Ілля і Майсей; уражаныя боскім гласам, пападалі вобзем Пётр і Іакаў; ляжачы Іаан спалохана адвярнуўся.

145. Пінскі разьбяр Ананія. Прамудрасць ствары сабе храм. Двухбаковы абразок (правы бок). 1499—1525. Рускі музей (Ленінград)



---

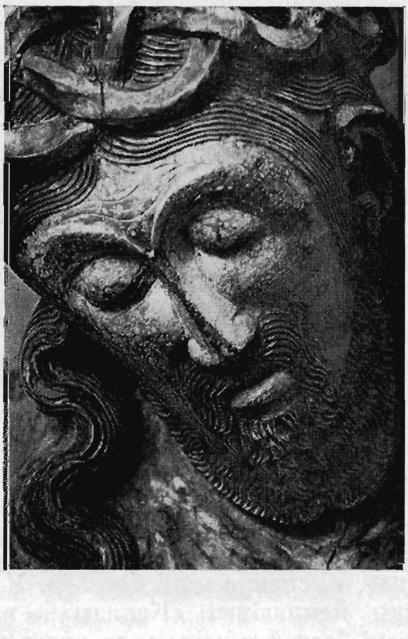
149 Мар'янкоў В. Рабіў майстар Ананія.— Літ. і маст., 1983. 5 жн.

150 Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии. СПб., 1909, с. 133—137; Уваров А. С. «Премудрость созда себе дом», принадлежащая пинскому князю Федору Ивановичу Ярославичу (1499—1522).— Сб. мелких трудов А. С. Уварова. М., 1910, 1, с. 147—149; Плешанова И. И. Два резных деревянных образка..., с. 209—211.

Ва «Ушэсці» Хрыстос бласлаўляе, анёлы падтрымліваюць яго круглае ззянне. У ніжняй частцы рэльефу сярод апосталаў узвышаецца фігура маці боскай.

У апошняй кампазіцыі — «Успенне» — паказана маці боская, якая ляжыць на ложы ў акружэнні апосталаў і свяціцеляў, побач з імі — Хрыстос з душой Марыі, па баках — анёлы.

146. Распяцце. Скульптура з в. Галубічы Глыбоцкага р-на Віцебскай вобл. Канец XIV ст. Фрагмент. ДММ БССР



Цікава адзначыць, што гэтыя кампазіцыі ілюструюць важнейшыя этапы зямнога шляху ўвасобленай Прамудрасці. Яны дапаўняюць змест абразка «Прамудрасць стварыла сабе храм» і знаходзяцца з ім у арганічнай узаемасувязі.

Рэльеф абразкоў шматпланавы і даволі складаны. Фігуры размешчаны на паглыбленым фоне, які з'яўляецца кантрастам асветленай паверхні. Яны некалькі ўплошчаны, але лепка форм і аб'ёмаў даволі мяккая і сакавітая. Каржакаватыя, буйнагаловыя фігуры па-зямному матэрыяльныя, у іх адчуваецца адыход ад аскетызму і абстрактнай суровасці вобразаў візантыйскага мастацтва. Постаці і жэсты выяўляюць душэўны стан персанажаў і маюць не толькі абрадавую, але і псіхалагічную матывіроўку. Кампазіцыі дэкаратыўныя, пазначаныя абагульненай і мяккай прапрацоўкай фігур, іх рытмічнай сувяззю, шматлікімі надпісамі, якія вырашаны арнаментальна і арганічна ўкампанаваны ў структуру абразкоў. «Адзначаныя індывідуальнасцю стылю і пластыкі, работы пінскага разьбяра Ананіі заслужана стаяць у адным радзе з лепшымі творамі... разной мініяцюры XV—XVI стст.»[151]

У канцы XIV—XV стст. у беларускай скульптуры ўзмацняецца ўплыў заходнееўрапейскага мастацтва, што было выклікана складанай унутранай і знешняй палітыкай Вялікага княства Літоўскага, шматлікімі войнамі, пранікненнем каталіцызму, якое стала асабліва адчувацца пасля заключэння Крэўскай уніі (1385). І хаця ажыццяўленне уніі зацягнулася на доўгі час, ды і наогул адбывалася не ў той форме, як таго хацелася польскім феадалам, тым не менш у беларускіх землях пачынае пашырацца каталіцкае землеўладанне, будуюцца касцёлы і манастыры: у Гайне (1387), Мінску, Брэсце (каля 1390), у 1409 г. каталіцкай царкве аддаецца Бездзеж і г. д.[152] У касцёлах з'яўляецца паліхромная драўляная і каменная скульптура. Яна характарызуецца цеснай узаемасувяззю з архітэкту-

---

[151] Плешанова И. И. Два резных деревянных образка..., с. 215.
[152] Гісторыя БССР, т. 1, с. 164.

рай, яе мастацкімі стылямі і вызначае новы этап у развіцці беларускай пластыкі.

Самы ранні помнік, што захаваўся на тэрыторыі Беларусі,— «Распяцце» (XIV ст.) з Галубіч Віцебскай вобласці — адзначаны рысамі раманскага стылю (ДММ БССР). Суровасць вобраза, манументальнасць, лаканізм выразных сродкаў — вызначальныя рысы гэтага твора.

Асобныя скульптуры, выкананыя пад уплывам раманскага стылю, захаваліся і за межамі Беларусі. Яркі прыклад таму — скульптура Міколы Мажайскага. Падкрэсліваючы нацыянальныя вытокі гэтага твора, А. Някрасаў сцвярджаў, што «ні адна руская вобласць не ведала ў той час падобнай статуі. Толькі пазней з'яўляюцца на Украіне і на поўначы такія скульптуры, якія распаўсюджваюцца на Маскоўскіх землях у XV, а асабліва ў XVI—XVII стст.»[153] Выкананая ў 20-х гадах XIV ст., яна аказала пэўны ўплыў на развіццё рускай пластыкі.

Культ Міколы быў даволі папулярным на Русі. Мікола лічыўся абаронцам удоў, сірот, вандроўнікаў і пакутных, лекарам глухіх, нямых, кульгавых. Пераасэнсаванне гэтага вобраза адбываецца ў XIII ст., у перыяд мангола-татарскага нашэсця. Ён стаў трактавацца як абаронца рускіх гарадоў ад захопнікаў і паказвацца з мячом у правай руцэ і «горадам» Мажайскам у левай у знак абароны яго. Менавіта такі выгляд мела і скульптура Міколы Мажайскага. Фігура строга франтальная і статычная, выгляд суровы і велічны, на твары застылая ўсмешка. Шырока адкрытыя, быццам вырачаныя вочы пільна глядзяць удалечыню. Барада, вусы трактаваны лінейнымі ўрэзамі, на лбу пазначаны маршчыны. Масіўнае адзенне драпіруе слаба расчляняную фігуру, якая

147. Евангеліст Іаан. Скульптура з в. Мсцібава Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл. XV ст. МСБК

мае плоскасны характар з асобнымі элементамі рэльефнасці. Плоскасная трактоўка сведчыць аб тым, што скульптура была зроблена па заказу рускага горада, але, відаць, з удзелам беларускіх майстроў. Вядома, што праваслаўная царква забараняла ўпрыгожваць храмы скульптурнымі выявамі, чым сур'ёзна стрым-

[153] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, с. 203.

лівала развіццё пластыкі. Разьбяныя скульптуры былі плоскія і больш паходзілі на рэльеф, але, як адзначаюць даследчыкі, гэта былі «індывідуальныя вобразы вялікай этычнай сілы» [154].

Вядомы яшчэ дзве разьбяныя скульптуры — «Мікола Мажайскі» і «Параскева Пятніца», якія былі прынесены старцамі, «пераходцамі з іныя землі», у Пскоў у 1540 г. Даследчыкі старажытнарускага мастацтва сцвярджаюць, што гэта былі выхадцы з Беларусі [155].

Скульптуры Міколы Мажайскага і Параскевы Пятніцы былі «на рези в храмцах 2 аршина, 8 вершков в высоту» [156]. Захавалася толькі фігура Міколы Мажайскага (у канцы XVII ст. яна была паноўлена пскоўскімі майстрамі: пафарбаваны адзенне і твар). Скульптура «не прызначана для профільнага агляду і амаль пазбаўлена выпукласці, уласцівай пластычным формам цела. Рукі распасцёрты: у адной пяціглавы храм, у другой меч. Плоскасна трактаваная фелонь за спіной Міколы ўтварае фон, на якім фігура выступае невысокім рэльефам» [157]. Паколькі драўляныя скульптуры былі мала вядомы ў царкоўным ужытку, яны выклікалі ў жыхароў сумненні («и бысть Псковичам у неведении, что во Пскове такие иконы па рези не бывали, и многие невежливые люди поставиша то за болванное поклонение, и бысть в людях молва велика и смятение») [158]. Толькі пасля таго як быў зроблены запыт поўгарадскаму архіепіскапу Макарыю, які быў знаёмы з падобнымі скульптурамі, іх прызналі прадметамі свяшчэннага культу, як і абразы.

Беларуская скульптура XV — пачатку XVI ст. адчувае ўплыў гатычнага мастацтва. У храмах з'яўляюцца створкавыя алтары-рэтаблі — складаныя скульптурна-жывапісныя комплексы, якія становяцца іх галоўнай сэнсавай і дэкаратыўнай дамінантай. Скульптура змяшчаецца ў цэнтральнай частцы алтара — корабе, рухомыя створкі распісваюцца або на іх мацуюцца рэльефы. Гатычных алтароў на тэрыторыі Беларусі не захавалася. Да нашага часу дайшлі толькі асобныя скульптуры, якія калісьці ўваходзілі ў склад створкавых алтароў-рэтабляў. Значную цікавасць уяўляюць скульптуры Марыі Магдаліны і Іаана Багаслова з Мсцібава Гродзенскай вобласці (МСБК ІМЭФ). Яны, відаць, уваходзілі ў склад алтарнай кампазіцыі «Распяцце з прадстаячымі», аб чым сведчаць і памеры скульптур (больш за натуральную велічыню), эмацыянальная напружанасць вобразаў, якая выяўляецца ў імклівых рухах, парывістых паваротах і жэстах. Але гэта не столькі фізічны рух, колькі ўвасабленне спірытуалістычнай энергіі, душэўнай узнёсласці. Святыя апрануты ў доўгія хітоны, драпіраваныя глыбокімі ломкімі складкамі, якія падкрэсліваюць выразную лінію контуру. Паверх накінуты плашчы — гімацыі. Наўмысная напружанасць пастаў, павышаная экспрэсія, некалькі вы-

[154] Вагнер Г. К. Некоторые структурные особенности русской пластики XIV—XV вв.— У кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973, с. 297.

[155] Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Новгорода XV в.— У кн.: История русского искусства. М., 1954, т. 2, с. 281; Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, с. 204.

[156] Заметки о памятниках псковской церковной старины.— М., 1914, с. 10.

[157] Мнева Н. Е. Скульптура и резьба XVI века.— У кн.: История русского искусства. М., 1955, т. 3, с. 626.

[158] Заметки о памятниках псковской церковной старины, с. 10—11.

цягнутыя прапорцыі, лінеарнасць складак вопраткі сведчаць аб пэўным уплыве позпегатычнага «ламанага» стылю. Скульптуры паноўлены даволі груба, што зніжае іх мастацкую выразнасць, але пад позпяй расфарбоўкай дзе-нідзе бачна ранейшая, аўтарская,— пурпур, прыгожы сіні колер.

У традыцыях «ламанага» стылю выкапаны шэраг алтарных скульптур з Новай Мышы Брэсцкай вобласці, якія былі перавезены сюды з Нясвіжскага бенедзікцінскага жаночага манастыра, заснаванага ў 1596 г. Гэтым часам і датуюцца скульптуры «Марыя з дзіцем», «Св. Бенядзікт», «Св. Схаластыка» і інш. Сярод іх вылучаецца «Марыя з дзіцем» — вобраз вельмі папулярны ў гатычнай скульптуры многіх краін. У яго трактоўцы майстры імкнуцца адысці ад некаторай ідэалізацыі, нават пэўнай спешчанасці падобных выяў «мяккага» стылю. Марыя не столькі шчаслівая маці, колькі царыца нябесная. На адной руцэ ў яе дзіця, у другой — скіпетр, па галаве карона, з-пад якой спускаюцца доўгія валасы, утвараючы некалькі напружаны матыў спіралі. Доўгае адзенне хавае абрыс фігуры, складкі неглыбокія, ломкія. Франтальная пастава, слабая расчлянёнасць аб'ёму надаюць скульптуры манументальны характар, раскошная карона — царскую веліч. Вобраз урачысты — гэта царыца, і скіпетр у яе руцэ — сімвал улады. Горда сядзіць на руцэ Марыі маленькі Хрыстос з дзяржавай у руцэ, другая рука паднята для благаслаўлення.

Рэмінісцэнцыі познегатычнага «ламанага» стылю ў беларускай скульптуры канца XVI ст. абумоўлены надыходам Контррэфармацыі, якая праходзіла ў Беларусі ў форме насаджэння каталіцызму і уніяцкай рэлігіі. Але гэтыя рэмінісцэнцыі не затрымліваюць развіццё рэнесансу, як гэта было, напрыклад, у Германіі. У мастацкай культуры Беларусі познегатычныя традыцыі арганічна спалучаюцца з рэнесанснымі, утвараючы своеасаблівы сплаў. Гэта пацвярджае думку М. Шчакаціхіна,

148. Апостал. Скульптура з г. п. Шарашова Брэсцкай вобл. Канец XVI ст. ДММ БССР

якія ў свой час адзначаў, што гатычныя формы доўга трымаліся ў культуры Беларусі і зніклі толькі ў пачатку XVII ст. пад магутным націскам барока [159].

---

[159] Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва, т. 1, с. 221.

На мяжы позняй готыкі і рэнесансных тэндэнцый полацкімі майстрамі створана скульптура «Св. Гжэгаж», якая зараз знаходзіцца ў філіяле Іванаўскага мастацкага музея ў г. Кінешме. Толькі некаторыя рысы збліжаюць гэты твор з позняй готыкай — ломкія складкі вопраткі, франтальная пастава, якая нагадвае рэльеф. У астатнім твор цалкам скіраваны да рэнесанснай плыні. Майстар яўна натхняўся жывой мадэллю, падкрэсліў складанасць і неадназначнасць чалавечага характару і стварыў вобраз, выразнасць якога набліжаецца да партрэтнай характарыстыкі. Фігура каржакаватая, але прапорцыі дакладныя, пластыка абагульненая. Нязначная колькасць дэкаратыўных элементаў — буйныя гузікі на плашчы, навершша крэсла — не парушае цэльнасці вобраза, яго манументальнай значнасці.

149. Гжэгаж. Пач. XVI ст.
Філіял Іванаўскага мастацкага музея ў Кінешме

Гэтыя ж рысы ўласцівы і скульптурам Ганны і Іаакіма з в. Здзітава Брэсцкай вобласці (ДММ БССР). З арсенала гатычнага стылю — крыху падоўжаныя прапорцыі фігур, жорсткія, быццам накрухмаленыя складкі адзення, дробная прапрацоўка завіткоў валос і барады Іаакіма. Галоўную ж увагу майстар надае характэрным тварам з рысамі народнага тыпажу, буйным напрацаваным рукам і ў адпаведнасці з рэнесанснымі канцэпцыямі імкнецца выявіць унутраную значнасць, велічнасць, духоўную сілу вобразаў.

У XVI ст. беларускую культуру фарміруе эканамічнае, сацыяльна-палітычнае і ідэйнае жыццё грамадства, у якім праяўляюцца некаторыя характэрныя рысы Адраджэння.

150. Гжэгаж. Пач. XVI ст. Фрагмент.
Філіял Іванаўскага мастацкага музея ў Кінешме

Яны знаходзяць адлюстраванне ў літаратуры, архітэктуры, жывапісе, гравюры, а таксама ў скульптуры [160]. Гэта можна заўважыць у выбары тыпажу, у імкненні выявіць формы чалавечай фігуры, пільнай увазе да бытавых абставін. Вобразам надаюцца рысы індывідуальнасці, спакойнай упэўненасці ва ўласнай годнасці, у выявах дапускаецца больш свабоды. Пластыка становіцца аб'ёмнай, рэльеф шматпланавым, прасторавым, фон ператвараецца ў архітэктурны пейзаж.

151. Іаакім. Сярэдзіна XVI ст. ДММ БССР

152. Ганна. Сярэдзіна XVI ст. ДММ БССР

---

[160] Квітницкая Е. Д. Особенности средневековых храмов Белоруссии.— У кн.: Архит. наследство. М., 1975, № 23, с. 82—83; Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI — XVIII стагоддзяў.— Мн., 1984, с. 29—69; Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии.— У кн.: Памятники культуры. Нов. открытия. Л., 1983, с. 207—216; Высоцкая Н. Ф. Пластыка Беларусі XII — XVIII стст., с. 2—3; Померанцев Н. Н. Скульптура XIV—XVIII стст.— У кн.: Краткая художественная энциклопедия: Искусство стран и народов мира. М., 1962, т. 1, с. 168—169; Лявонава А. К. Некаторыя пытанні развіцця беларускай культавай драўлянай скульптуры XVII — першай палавіны XVIII ст.— Весці АН БССР. Сер грамад. навук, 1970, № 4, с. 117—121; БелСЭ, т. 12, с. 605.

Пад уплывам рэнесансу значныя змены адбываюцца ў афармленні храмаў. На змену створкавым рэтаблям прыходзяць прысценныя ярусныя алтары, дзе змяшчаюцца парныя скульптуры. Традыцыі Адраджэння назіраюцца ў скульптурах «Кацярына Александрыйская», «Лізавета Венгерская», «Святы ў рыцарскіх даспехах», «Казімір» з пас. Шарашова Брэсцкай вобласці, у кампазіцыі «Анна, Марыя з дзіцем» з Нясвіжа, ад якой захаваўся фрагмент «Марыя з дзіцем» (ДММ БССР)[161]. У жыццёвай напоўнепасці вобразаў, якія сцвярджаюць зямную, рэальную прыгажосць маці і дзіцяці, у яснасці пластычнай мовы і высакароднай стрыманасці эмоцый — рэнесансная сутнасць гэтай скульптуры.

Мясцовыя майстры творча засвойваюць дасягненні еўрапейскага мастацтва, трансфармуюць яго ў адпаведнасці з гістарычнымі ўмовамі, эстэтычнымі канцэпцыямі свайго часу, уяўленнямі і густамі свайго народа. Ва ўзаемадзеянні мноства мастацкіх тэндэнцый адбываецца фарміраванне мясцовай школы разьбы, дзе інтэнсіўна развіваюцца рэалістычныя тэндэнцыі.

Яскравы прыклад таму — царская брама з в. Варанілавічы Гродзенскай вобласці, якая ў свой час была змешчана ў мясцовым радзе шмат'яруснага іканастаса (ДММ БССР). Брама мае паўцыркульнае завяршэнне, якое паўтараецца ў чатырох ніжніх клеймах з рэльефнымі выявамі евангелістаў. У паўкружжы двух верхніх клеймаў — «Благавешчанне». На палях — геаметрычны і раслінны арнамент, паліхромная расфарбоўка брамы вызначаецца тонкай колеравай гамай. Майстар умела размяшчае персанажы ў прасторы, дакладна перадае лінейную і колеравую перспектывы, старанна прапрацоўвае архітэктурны фон з гатычнымі вежамі, чарапічнымі дахамі, купаламі цэркваў. У абліччы персанажаў падкрэслена індывідуальнасць характараў, у іх тварах шмат канкрэтных рыс, у адзенні — тонка перададзены дэталей. Размяшчэнне складак адзення выяўляе аб'ём фігур, якія вызначаюцца пла-

153. Марыя з дзіцем. Канец XVI ст. ДММ БССР

[161] Пластыка Беларусі XII—XVIII стст., іл. 34—37, 42.

стычна багатай мадэліроўкай форм. Аўтар гэтага твора, відаць, быў добра знаёмы з дасягненнямі мастацтва Адраджэння. Несумненны ўплыў на яго творчасць мелі і гравюры старадрукаваных кніг, у прыватнасці гравюры «Евангелля» Пятра Мсціслаўца [162]. Але гэтыя навевы аўтар творча перапрацаваў і стварыў арыгінальны помнік беларускай разьбы, адзначаны высокім майстэрствам выканання.

Традыцыі Адраджэння аказваюць значны ўплыў і на развіццё надмагільнай скульптуры, якая даволі шырока бытавала ў Беларусі ў XVI ст. Імкненне захаваць свой вобраз для будучых пакаленняў, зацвердзіць прэстыж свайго роду, ушанаваць памяць памёршых адпавядала духу новага гуманістычнага светаўспрымання, духу новага часу. Сярод тагачаснай арыстакратыі шырокае распаўсюджанне набывае памінальны культ. Пахаванню надаецца вялікая ўрачыстасць і пампезнасць. Труна звычайна ставілася ў храме на ўпрыгожаны пастамент, над ёй узвышаліся пышныя жалобныя сені, у галавах труны размяшчаўся пахавальны партрэт, які потым манціраваўся ў касцёле. Пад ім або замест яго клаліся каменныя або жалезныя пліты з тэкстам пра жыццё памёршага, яго гербам, выявамі ўкленчаных каля раскрыжавання, евангельскімі сцэнамі (у касцёлах у Ружанах, Будславе, Воўпе, Нясвіжы, Міры, Дзятлаве і інш.) [163].

Культ і культуру надмагільнай пластыкі прынеслі італьянскія майстры, дзейнасць якіх садзейнічала далейшаму развіццю гэтага віду мастацтва. Італьянскіх майстроў запрасіў у Кракаў для будаўніцтва капліцы-маўзалея ў 1520 г. вялікі князь літоўскі і кароль польскі Сігізмунд І. Пасля заканчэння работ некаторыя майстры не вярнуліся на радзіму, сярод іх былі архітэктар і скульптар Бернардзін Занобія дэ

154. Царская брама з в. Варанілавічы Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. Апошняя чвэрць XVI ст. ДММ БССР

[162] Высоцкая Н. Царская брама.— Маст. Беларусі, 1984, № 8, с. 58.

[163] Lorentz S. Wycieczki Słonimskie.— Słonim, 1935, с. 35; Тананаева Л. И. Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко.— М., 1979, с. 207; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў, с. 231.

Джыаноціс (канец XV ст.— 1541), Джавані Цыні з Сіены (памёр у 1565 г.), а таксама скульптар і майстар медальернай справы Ян Марыя Моска (званы Падавана, памёр у 1574 г.). Першыя два пасяліліся ў Вільні, апошні — у Кракаве, але пэўны час ён жыў у Вільні, дзе выконваў разнастайныя работы па даручэнню каралеўскага двара [164]. Сын Сігізмунда I — Сігізмунд II Аўгуст і мясцовыя магнаты падтрымлівалі мастакоў рэнесанснай арыентацыі. Па яго заказу Падавана сумесна з Цыні стварыў помнік яго першай жонцы Эльжбеце. Яму таксама было даручана стварэнне надмагільнага помніка і другой жонцы Сігізмунда Аўгуста — Барбары Радзівіл [165]. Прыклад Сігізмунда пачалі пераймаць і некаторыя магнаты.

Надмагіллі выконваліся з мармуру, пясчаніку або вапняку і змяшчаліся ў храмах часта каля алтара. Значная частка іх была сканцэнтравана ў Вільні — традыцыйным месцы пахавання буйных феадалаў і вышэйшага духавенства. Больш сціплыя помнікі знаходзіліся ў шматлікіх культавых збудаваннях па ўсёй тэрыторыі Вялікага княства Літоўскага.

Надмагіллі іншы раз выконваліся яшчэ пры жыцці чалавека, які прапаноўваў майстрам сваю кампазіцыйную задуму помніка. Мастакі карысталіся таксама графічнымі серыямі праектаў помнікаў, якія выдаваліся ў Заходняй Еўропе, або натурнымі замалёўкамі ўжо існаваўшых помнікаў [166].

Мастак толькі ў рэдкіх выпадках працаваў адзін. Як правіла, ён кіраваў майстэрняй і карыстаўся паслугамі вучняў і памочнікаў. Найбольшая колькасць майстроў знаходзілася ў Вільні — буйным цэнтры рэнесанснай культуры. Але і пры дварах знакамітых магнатаў працавалі скульптары, якія стварылі шмат надмагілляў і ўнеслі пэўны ўклад у развіццё мемарыяльнай скульптуры.

155. Царская брама з в. Варанілавічы Пружанскага р-на Брэсцкай вобл. Апошняя чвэрць XVI ст. Фрагмент. ДММ БССР

На тэрыторыі Беларусі амаль не захаваліся надмагільныя помнікі XVI ст. Прычына таму — частыя войны, пажары, знішчэнні. У сувязі з перабудовай храма некаторыя помнікі неаднаразова перарабляліся, пераносіліся з месца на месца, губляючы свой першапачатковы выгляд. Параўнальна больш іх захавалася ў Вільні, якая «на працягу 400 гадоў з'яўлялася сталіцай не толькі для літоўцаў, але і для беларусаў» [167], таму гэтыя помнікі — агуль-

164 Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко.— У кн.: Искусство Прибалтики. Таллин, 1981, с. 62—63.

165 Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы.— Л., 1972, с. 347.

166 Матушакайте М. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв.: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения.— Вильнюс, 1970, с. 12—13.

167 Улащик Н. Н. Очерки по археографии и источниковедению истории Белоруссии феодального периода.— М., 1973, с. 10.

ны здабытак, плён цеснага ўзаемадзеяння культур двух народаў.

У віленскім Кафедральным саборы захаваліся два буйныя, высечаныя з чырвонага мармуру рэльефы, якія ўяўлялі сабою верхнюю частку надмагільных помнікаў канцлера Вялікага княства Літоўскага Альбрэхта Гаштольда і віленскага біскупа Паўла Гальшанскага. Першы выкананы скульптарам Бернардзінам Занобія дэ Джыаноцісам паміж 1539 і 1541 гг.[168] Ад гэтага твора ўцалеў толькі асноўны рэльеф з выявай нябожчыка. У яго магутная, закаваная ў латы фігура, упэўнена акрэсленыя рысы твару сведчаць аб валявым характары гэтага чалавека. У адной руцэ Гаштольда меч, у другой — сцяг, палотнішча якога, быццам язычок полымя, уецца вакол дрэўка. Вузкая палоска расліннага арнаменту па краях пліты, дрэўка сцяга і меч ствараюць замкнёную прастору. Абагульненасць трактоўкі фігуры, яе плаўныя абрысы надаюць ёй манументальнасць і веліч, а палоскі на латах ствараюць святлоценявыя пераходы, якія падкрэсліваюць дэкаратыўную выразнасць рэльефу. У мастацкім вырашэнні гэтага помніка, як адзначаюць даследчыкі, спалучаюцца розныя канцэпцыі. З аднаго боку, ён набліжаецца да італьянскіх надмагілляў з выявай памершага, які ляжыць на смяротным ложы, з другога — да паўднёва-германскіх рэльефаў, якія паказваюць памерашых, закаваных у латы са сцягам у руках[169]. Спалучэнне гэтых канцэпцый надае помніку стылявую супярэчлівасць — застылая поза нябожчыка, безжыццёва апушчаная левая рука яўна не пасуюць да пастаноўкі ног, якія цвёрда абапіраюцца аб край пліты, да ўпэўненага руху правай рукі, што трымае цяжкі сцяг.

Надмагілле Паўла Гальшанскага, выкананае каля 1550 г. у майстэрні Падавана[170], вызначаецца іншымі стылявымі асаблівасцямі і сведчыць аб далейшым развіцці кампазіцыйнай пабудовы надмагільных помнікаў. Гальшанскі ляжыць у свабоднай позе. Левай рукой ён падпірае галаву, правай падтрымлівае кнігу. Масіўная фігура нябожчыка ў багатым царкоўным адзенні, драпіраваным свабоднымі складкамі. Рэалістычна перададзена партрэтнае падабенства, падкрэслены рысы валявога, уладарнага характару. Старэчы твар, зрэзаны маршчынамі, пазбаўлены ідэалізацыі. Дэкаратыўная акаймоўка складаецца з тыповых рэнесансных элементаў — раслінных матываў, галовак пуці.

На тэрыторыі Беларусі захавалася некалькі скульптурных надмагілляў. Гэта — мармуровы помнік з выявай спячага дзіцяці з Мірскага замка (гісторыка-археалагічны музей г. Гродна) і надмагільны рэльеф сына Мікалая Радзівіла Сіроткі — Мікалая Крыштофа Радзівіла, які памёр у раннім дзяцінстве (касцёл Божага цела, Нясвіж). Створаны ён пасля 1588 г. і ўяўляе сабой прамавугольную пліту з рэльефнай фігурай дзіцяці, свабодна ляжачага на саркафагу. Дзіця ляжыць на баку, скрыжаваўшы на грудзях рукі. У руках кветкі, кветкі раскіданы таксама і вакол фігуры. Круглы тварык акаймаваны кароткімі кучаравымі валасамі, поўнае цельца ледзь прыкрыта драпіроўкай. Дзіця нібы толькі што заснула, твар спакойны і авеяны ды-

[168] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы, с. 33; Адамонис Т. П. Искусство Литвы.— У кн.: История искусства народов СССР. М., 1974, т. 3, с. 205; Пластыка Беларусі XII—XVIII стагоддзяў, іл. 153—155.

[169] Матушакайте М. Литовская надгробная скульптура эпохи Ренессанса и раннего барокко, с. 62.

[170] Там жа, с. 63; яе ж. Скульптурные надгробия Литвы XVI—XVII вв., с. 14.

ханнем жыцця. Мякка мадэліраваныя формы цела, жэсты сведчаць аб добрым веданні майстрам анатоміі чалавека.

Блізкая аналогія гэтаму помніку — надмагілле Крыштофа Гербута (Львоўская карцінная галерэя)[171],

156. Спячае дзіця
Надмагілле.
Канец XVI ст. Фрагмент.
Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

створанае Янам Марыяй Падавана. Магчыма, пад уплывам апошняга выканана і нясвіжскае надмагілле.

Ідэі Адраджэння знаходзяць увасабленне і ў медальерным мастацтве, развіццю якога спрыяла дзейнасць віленскага манетнага двара (функцыяніраваў да 1667 г.). У XIV—XVII стст. двор з'яўляўся асноўным цэнтрам вытворчасці металічных грошай Вялікага княства Літоўскага, а пры Сігізмундзе II Аўгусце — адзіным цэнтрам манетнай эмісіі для княства і Польшчы. Акрамя вырабу металічных грошай, тут у XVI ст. была наладжана і медальерная справа. Для работы ў гэтай галіне запрашаліся вядомыя майстры. Акрамя Падавана, якому належаў шэраг медаляў з партрэтамі каралеўскай сям'і (1532), тут працаваў Даменік Венетус — аўтар медаляў з партрэтам Сігізмунда II Аўгуста (1548). Гравёр, ювелір, разьбяр гем і камей Ян Якаб Караглiё з Вероны стварыў у 1539 г. медаль з партрэтам прыдворнага каралевы Боны віленскага каноніка Аляксандра Пезэнцыя[172]. Спецыяліст па медальернай справе, галандзец Стэфан ван Голанд, які прыехаў у Вільню ў 1561 г., зрабіў медалі з выявамі членаў каралеўскай сям'і, нават памершых. Ён вучыў гэтай справе і мясцовых майстроў, якія пасля яго ад'езду паспяхова працягвалі працаваць у галіне медальернай справы. Прыезджыя і мясцовыя майстры рабілі гербы для буйных магнатаў: Войнаў (1577), Радзівілаў (1581), Глябовічаў (1582), Тышкевічаў (1586) і інш.[173]

Выявы канкрэтных асоб на медалях сведчылі аб перамозе новай гуманістычнай ідэалогіі, якая сцвярджала значнасць асобы чалавека, яе духоўную і фізічную прыгажосць. Яна абумовіла развіццё рэалістычных тэндэнцый, увасобленых у медальерным мастацтве і асабліва ў надмагільных помніках. Само іх з'яўленне ў тыя часы, калі панавала

[171] Любченко В. Ф., Львівська скульптура XVI—XVII століть.— Київ, 1981, с. 16—17; Нельговский Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI — першої половини XVII століття.— У кн.: Історія українського мистецтва. Київ, 1967, с. 144, іл. 93.

[172] Gumowski M. Wileńska szkoła medaljerska w XVI i XVII wieku.— Atheneum wileńskie, 1929, zesz. 1—2, s. 74.
[173] Там жа, с. 76.

рэлігійная ідэалогія, было прагрэсіўнай з'явай і знаменавала ўзнікненне свецкага напрамку ў мастацтве.

Працэс развіцця беларускай скульптуры XIV—XVI стст. адбываўся на перакрыжаванні старажытнарускіх і заходнееўрапейскіх мастацкіх традыцый, якія творча засвойваліся і перапрацоўваліся мясцовымі майстрамі, у выніку чаго з'явіліся новыя віды пластычнага мастацтва, узбагаціўся арсенал сродкаў мастацкай выразнасці, павысілася пластычная культура майстроў. Гэты перыяд адзначаны таксама фарміраваннем мясцовай школы разьбы, якое адбываецца на моцным фундаменце высокаразвітай культуры беларускіх гарадоў.

МІНІЯЦЮРА

Па-ранейшаму звязаная з рукапіснай кнігай мініяцюра XIV—XVI стст. пралівае святло на асаблівасці тагачаснага беларускага жывапісу. Разам з тым яна папярэднічала кніжнай графіцы, стварала спрыяльную глебу для эвалюцыі ілюстрацыі і дэкаратыўна-арнаментальнага аздаблення старадрукаў, што з'явіліся ў пачатку XVI ст.

Рукапісы XIV—XVI стст. часцей за ўсё ствараліся ў манастырах, дзе меліся і бібліятэкі. Іх вопісы даюць ускосныя звесткі пра стан тагачаснай кнігі, асветы. Адным з самых буйных цэнтраў усходнеславянскага пісьменства быў Супрасльскі манастыр на Гродзеншчыне. Як сведчаць дакументы, яго ў канцы XV ст. заснаваў маршалак Вялікага княства Літоўскага навагрудскі ваявода і берасцейскі староста Аляксандр Іванавіч Хадкевіч. Пры манастыры існавала майстэрня для перапіскі і аздобы рукапісаў, пераплётная, а таксама бібліятэка. Вопіс бібліятэкі Супрасльскага манастыра, складзены ў 1557 г., фіксуе 209 рукапісных кніг. У 1645 г. іх было ўжо 600 [174].

У Супрасльскім манастыры захоўвалася шмат каштоўных помнікаў агульнаславянскай культуры, такіх, як Супрасльскі рукапіс X—XI стст., Кіеўскі і Ноўгарадскі летапісы, Супрасльскі спіс беларуска-літоўскага летапісу 1519 г. і інш.[175]

Другім значным асяродкам рукапіснай кнігавытворчасці на Беларусі быў Жыровіцкі манастыр, заснаваны ў XV ст. Частка яго бібліятэкі ў 1845 г. трапіла ў рукапісны аддзел Віленскай публічнай бібліятэкі. Сюды ж паступалі рукапісы віцебскага Маркава манастыра, а таксама асобныя помнікі рукапіснага пісьменства з Мінска, Турава, Слуцка, Брэста і іншых беларускіх гарадоў. Рукапісы Віленскай публічнай бібліятэкі ў свой час апісаў Ф. Дабранскі, які ў прадмове да сваёй кнігі зазначыў, што гэтыя помнікі пісьменства паходзяць з Беларусі [176]. Супрасльская лаўра, Жыровіцкі манастыр, віцебскі Маркаў манастыр і інш.— вось месцы, адкуль выйшла большая частка рукапісаў Віленскай публічнай бібліятэкі. Значная частка апісаных Ф. Дабранскім рукапісаў захавалася да нашых дзён. [177] Многія з іх пісаны ўставам, які ў канцы XIV ст. змяніў паўустаў. У пачатку XVI ст. у рукапісах з'явіўся курсіў.

---

[174] Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при управлении Виленского учебного округа. Т. 9: Летопись Супрасльской лавры.— Вильно, 1870, с. 52—55, 187, 202—205.

[175] Лабынцев Ю. А. Кирилловское книгопечатание в Супрасле и его роль в развитии восточнославянских культур конца XVII—XVIII веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.— М., 1980, с. 8.

[176] Добрянский Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских.— Вильна, 1882, с. XXIII.

[177] Захоўваюцца ў навуковай бібліятэцы АН ЛітССР.

Арнаментыка беларускіх рукапісаў XIV—XVI стст. мае шмат агульных рыс з аздобай тагачасных рускіх і ўкраінскіх помнікаў пісьменства.

157. Буквіца. Мсціжскае евангелле. XIV ст.

Стылістыка фігурных мініяцюр не з'яўляецца выключэннем. У рукапісах XIV ст. пануюць развітыя формы тэраталогіі, якую ў XV—XVI стст. змяняе балканскі, нававізантыйскі, а пазней старадрукарскі стыль.

Прозвішчы перапісчыкаў, а тым больш мініяцюрыстаў у тагачасных рукапісах сустракаюцца рэдка. Як сведчаць прыпіскі, найбольшая іх колькасць паходзіць з Супрасля: Афанасій Свідзерскі, Гервасій Кішчык, Самуйла Піліхоўскі, Фёдар Семяновіч, Алезій Плашкевіч, Стэфан Каханевіч і інш. З літаратурных крыніц вядомы таксама Бярозка і Іакімец з Навагрудка, Мелахвей і Юры Алелькавічы са Слуцка, Ермалай з Жыровіч, Васіль Амальяненскі і Арцёмій з Віцебска, Іван Калінковіч, Матфей дзесяты і Фёдар з Вільні, Парфён з Пінска, Савасцян Аўрамаў з Ноблі, майстар Андрэйчына, Лука Смалянін, Сенка Смалянін, Савелі Няфедзявіч з Полацка і яшчэ каля дзесяці перапісчыкаў з розных беларускіх гарадоў, асобныя з іх былі, магчыма, і мастакамі [178].

Нягледзячы на тое што ў беларускі кніжны жывапіс досыць рана пачалі пранікаць раманскія ўплывы, да канца XIV ст. у ім дамінавала візантыйская мастацкая традыцыя, галоўным перадатчыкам якой былі, відаць, Балгарыя і Сербія. У канцы XIV ст., ратуючыся ад туркаў, у Вялікае княства Літоўскае перасяляліся некаторыя балгарскія і сербскія ілюмінатары кніг. У часы Альгерда іх прыняў навагрудскі мітрапаліт Кіпрыён, серб па паходжанню. Пры Вітаўце ў Вільні жыў мітрапаліт — балгарын Грыгорый Цамблак, пры Казіміры — Грыгорый. Балгарскія і сербскія ілюмінатары кніг знайшлі прытулак у беларускіх манастырах. У іх, можна меркаваць, былі вучні з асяроддзя мясцовага насельніцтва.

Разам з тым у Вялікім княстве Літоўскім працавалі і заходнееўрапейскія майстры. Пасля ўвядзення хрысціянства пры Ягайле (1387) у манастырах побач з праваслаўнымі з'явіліся і каталіцкія рукапісы. У другой палове XV ст. у бібліятэкі беларускіх і літоўскіх магнатаў сталі паступаць заходнееўрапейскія інкунабулы з гравюрамі [179].

Адзначаныя факты, несумненна, уздзейнічалі на фарміраванне мініяцюры XIV—XVI стст., стылістыка якой не ўкладваецца ў формы адной толькі візантыйскай або заходняй

[178] Добрянский Ф. Описание рукописей..., № 45, 114, 116, 192, 197, 149, 164; Кацар М. Беларуская мініяцюра і гравюра.— Літ. і маст., 1945, 22 ліст.; Палеес С. Помнікі мастацтва рукапіснай кнігі.— Літ. і маст., 1940, 17 жніўня.

[179] Адомонис Т. П. Искусство Литвы.— У кн.: История искусства народов СССР XIV—XVII вв. М., 1977.

мастацкай арыентацыі. Беларускія мініяцюрысты значна перапрацоўвалі візантыйскія і заходнееўрапейскія першакрыніцы, у выніку чаго іх пра-

158. *Буквіца. Мсціслаўскае евангелле. XIV ст.*

цы мелі ўласны твар, адрозніваліся характэрнымі асаблівасцямі.

Як адзначана, у XIV ст. у афармленні беларускіх рукапісаў пануе развіты тэраталагічны стыль, першапачатковыя формы якога сустракаліся ўжо ў XII—XIII стст. Тэраталагічныя матывы паступова ўскладняліся, станавіліся больш экспрэсіўнымі. Для іх характэрны камбінацыі дзівосных жывёльных форм і «раменнага» пляцення. У загалоўных літарах тэраталагічнага стылю (а яны ў аздобе рукапісаў часцей за ўсё дамінавалі) спалучэнні пляцення са звярынымі матывамі нярэдка парушаюць абрысы літар, ускладняюць іх чытальнасць. У фантастычную кампазіцыю ініцыялаў разам з гратэскнымі птушкамі і звярамі часам уваходзілі выявы чалавечых галоў, фігур. Асобныя ініцыялы набывалі пры гэтым жанравы характар.

У беларускай тэраталогіі праследжваюцца агульныя рысы з ноўгарадскай. Агульнасць заўважаецца як у тоеснасці матываў, так і ў манеры выканання: контурнасць, мадэліроўка чырвоным, зялёным і жоўтым колерам і г. д. Але «моманты рэалізму і пластыкі прабіваюцца праз беларускую тэраталогію ў значна больш моцнай ступені, чым у ноўгарадскім мастацтве» [180].

Сярод рукапісаў, у аздобе якіх пануюць развітыя формы тэраталогіі, вылучаецца Мсціжскае евангелле XIV ст. На першым аркушы яго змешчаны неразборлівы запіс: «...сие евангелие наданье церкви великого Юрья... пану Михайлу съ пріятельми на вечность... и нихто его не маеть ничимъ турбовати. Василей, панъ Менский, рукою власною написал». Далей паведамляецца, што той жа Васіль, «бурмістр месца Менскага, да Мсціжы да Юр'я светлого отдалъ...» [181]. Магчыма, Мсціжскае евангелле перапісана і аздоблена ў Мінску, адкуль трапіла ў Мсціж.

На адвароце першага аркуша рукапісу намалявана тэраталагічная застаўка, якая сілуэтам нагадвае храм. Зверху замест крыжа — візантыйская кветка «крын», ніжэй — грыфоны і хімеры. Верхні грыфон нагадвае аленя, з рота якога ўецца, нібы язык, доўгі рамень. Застаўка прыгожая па каларыту: бледна-жоўты колер на блакітным фоне гучыць мажорна і маляўніча.

Мсціжскае евангелле асабліва цікавае шматлікімі ініцыяламі, выкананымі ў формах развітой тэраталогіі. На некаторых старонках дадзены

---

[180] Некрасов А. И. Древнерусское искусство.— М., 1937, с. 214.

[181] Добрянский Ф. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки..., с. 6.— Рукапіс зах. у рукап. аддз. Бібліятэкі АН ЛітССР у Вільнюсе.

па тры вялікія літары, малюнак якіх нідзе не паўтараецца (напрыклад, літара «В» намалявана больш як у дваццаці варыянтах).

Найбольш мастацкія і самабытныя ініцыялы з выявамі чалавечых фігур. Асабліва цікавы ініцыял «В» (л. 77), дзе паказан селянін, які рыдлёўкай капае зямлю. Падобны малюнак — рэдкая з'ява ў тагачасным усходнеславянскім мастацтве. Толькі ў Пскоўскім уставе XIV ст. намалявана фігура з рыдлёўкай, але там яна паказана ляжачай. Матыў працы ў папярэднім ініцыяле, чалавек апрануты тут у доўгае, падпяразанае рамянём адзенне.

Выразны тэраталагічны стыль характэрны і для ініцыялаў Полацкага нядзельнага евангелля XIV ст., на якое ў свой час звярнуў увагу У. Стасаў [182]. У адрозненне ад Мсціжскага евангелля з яго ярка выяўленай жан-

159. Евангеліст Лука.
Шарашоўскае евангелле. XVI ст.

ініцыяле Мсціжскага евангелля адлюстраваны ўпершыню.

Не менш выразная загалоўная літара на л. 160, дзе намаляваны сядзячы чалавек з гусаком. Яго фігура звернута да гледача, а галава дадзена ў профіль. Дзякуючы гэтаму дасягнута жыццёвасць паставы. Як і на раваў трактоўкай асобных загалоўных літар, у ініцыялах полацкага рукапісу пераважае складанае плящен-

[182] Стасов В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени.— СПб., 1887, табл. XCI, рис. 1—23.

160. Евангеліст Іаан. Шарашоўскае евангелле. XVI ст.

не, адлюстраваны гратэскныя пачвары. Моцна звязаныя рамянямі, яны як бы вырываюцца з іх, каб кінуцца адзін на аднаго. Выявы поўныя руху, дынамікі і сілы. Імкненне парваць путы, пераадолець перашкоды — такія матывы гэтых загадкавых і складаных па сваёй кампазіцыйнай будове літар.

Тэраталагічная трактоўка ініцыялаў характэрна і для большасці іншых рукапісаў XIV ст.: Грыгорыя папы Рымскага бяседы XIV ст. з Супрасльскага манастыра, урывак з евангелля XIV ст., Друцкага евангелля, Смаленскага псалтыра 1395 г. і інш.

У канцы XIV — пачатку XV ст. у беларускіх рукапісах тэраталогію змяняе балканскі стыль з характэрнымі для яго кругамі ў некалькі ярусаў, рознымі рашоткамі, «васьмёркамі» і складанымі пераплячэннямі геаметрычных форм — квадратаў, прамавугольнікаў, ромбаў і г. д. Развіты балканскі стыль пануе ў застаўках другога Тураўскага, Шарашоўскага, Віцебскага, Жыровіцкага (усе XV ст.) евангелляў і інш.

У XIV ст. у мініяцюрах асобных рукапісаў узмацняюцца рысы рэалізму, заўважаецца поўны адыход ад візантыйскіх канонаў, матэрыялізацыя выявы, цікавасць да жывапісных сродкаў. Некалькі пашыраецца кола тэм і вобразаў, мініяцюры ўзбагачаюцца натурнымі назіраннямі. Яны як бы набліжаюцца да ілюзіяністычнай карціны з яе рэальнай асновай.

Адзначаныя асаблівасці найбольш яскрава выяўляюцца ў васемнаццаці мініяцюрах слаба вывучанага Лаўрышаўскага евангелля, створанага па

Навагрудчыне ў пачатку XIV ст.[183] Большасць з іх выкананы на асобных лістах пергаментнага рукапісу. Апрача выяў евангелістаў тут змешчаны малюнкі «Варлаам і Іасааф», «Уезд у Іерусалім», «Архангел Міхаіл» і інш. Адметныя рысы — жанравасць, апавядальнасць, уменне мастака выяўленчымі сродкамі расказаць пра тую ці іншую падзею. Асобныя сцэны трактуюцца з лёгкім гумарам, што надае мініяцюрам жыццёвую пераканаўчасць. Паказальная ў гэтым сэнсе мініяцюра «Уезд у Іерусалім». Агульнае кампазіцыйнае вырашэнне тут, праўда, традыцыйнае. Але мастак нечакана ажыўляе яго выявай падлеткаў, што назіраюць за гэтай сцэнай, у нацыянальным беларускім адзенні.

Жыццёвымі сцэнамі, дэталямі перапоўнены і мініяцюры з вобразамі евангелістаў, лепшай сярод якіх з'яўляецца «Іаан». Фігура Іаана намалявана ў складаным руху: галава павернута да гледача, правая рука працягнута да кнігі, што ляжыць на стале. Па-майстэрску выпісаны твар мае партрэтны характар. Як і іншыя выявы Лаўрышаўскага евангелля гэта мініяцюра гаворыць аб узмацненні кантактаў мастацтва з жыццём, увазе творцаў да ўласна мастацкага пачатку, да самога жывапісу. У асобных мініяцюрах Лаўрышаўскага евангелля адчуваюцца водгукі грэкаэліністычнага мастацтва. Такія малюнкі з вобразатворамі Хрыста, архангела Міхаіла, у трактоўцы якіх адчуваюцца рысы антычнай прыгажосці.

Па тэхніцы выканання мініяцюры Лаўрышаўскага евангелля не аднолькавыя. Адны з іх азначаны толькі лёгкім контурам, другія распрацаваны ў колеры. Гэта дае рэдкую для тых часоў магчымасць прасачыць працэс працы мініяцюрыста — ад эскіза да закончаных вобразаў. Відаць, контурныя малюнкі былі падрыхтоўчымі працамі мастака, якія ён разлічваў закончыць, але па нейкіх прычынах не паспеў гэта зрабіць.

Мініяцюры Лаўрышаўскага евангелля — ключавыя помнікі жывапісу. Яны сведчаць, што ўжо ў пачатку XIV ст. у ім пачаў памячацца пэўны адыход ад візантыйскіх схем і канонаў. У мастакоў з'явілася цікавасць да форм заходнееўрапейскага мастацтва. На думку Г. С. Паповай, у гэтых мініяцюрах «зусім відавочнае выкарыстанне многіх элементаў гатычнага стылю»[184].

Рэалістычныя тэндэнцыі жывапісу Лаўрышаўскага евангелля збліжаюць яго з мініяцюрамі Смаленскага псалтыра 1395 г., створанага, паводле запісу на л. 165б, «рукою грешного инока Луки Смолянина». Апошнія вылучаюцца рэдкай разнастайнасцю дэкаратыўных элементаў; франтыспіс з вобразатворам цара Давіда, тэраталагічныя ініцыялы гавораць пра ўмелую творчую перапрацоўку Лукой Смалянінам заходніх матываў.

Найбольшую цікавасць уяўляе фігурны франтыспіс з выявай легендарнага выканаўцы псалмоў. На ім як бы ў разрэзе дадзены пяцігаловы храм з двума радамі вокнаў. Пішучы Давід размешчаны ў цэнтры пад кілепадобнай аркай на зялёным фоне. Уся прастора «храма ў разрэзе» запоўнена малюнкамі з вузкіх стужак, складаным тэраталагічным пляценнем з выявамі звяроў, птушак. У дэкоры мініяцюр даследчыкі адзначаюць рысы, якія збліжаюць іх з дэкорам італьянскіх тканін[185]. Вялікай

[183] Свенцицкий И. Лаврашевское евангелие начала XIV века.— Известия ОРЯС имп. АН.— СПб., 1913, т. 18, кн. 1, с. 207—228. (Рукапіс захоўваецца ў Нацыянальным музеі ў Кракаве.)

[184] Попова Г. С. Русская книжная миниатюра XI—XV вв.— У кн.: Древнерусское искусство: Сб. 3.— М., 1983, с. 36.

[185] Свирин А. И. Искусство книги Древней Руси, с. 86.

161. Евангеліст Матфей. Шарашоўскае евангелле. XVI ст.

вынаходлівасцю вылучаюцца і ініцыялы Смаленскага псалтыра.

Як і мініяцюры Лаўрышаўскага евангелля, франтыспіс і загалоўныя літары Смаленскага псалтыра сведчаць аб паступовым адыходзе мастакоў ад візантыйскага трансцэндэнталізму, аб узмацненні кантактаў мастацтва з жыццём. Творы Лукі Смаляніна вызначаюць шырокі далягляд мастака, вялікі фонд арнаментальных кампазіцый, якімі ён карыстаўся. Можна меркаваць, што мастак бачыў кнігі самага рознага паходжання — як заходняга, так і ўсходняга [186].

У беларускіх рукапісах XV—XVI стст. найбольш пашыранымі былі вобразы евангелістаў, якія звычайна змяшчаліся на франтыспісах перад пачаткам кожнай часткі Чацвёраевангелля. Генеалогія вобразаў узыходзіць да познеантычнай практыкі змяшчаць у рукапісах умоўны партрэт паэта з музай.

З эвалюцыяй адлюстравання вобразаў евангелістаў цесна звязана праблема партрэта ў кніжным жывапісе XIV—XVI стст. і развіццё жанравасці. У Жыровіцкім (XV ст.), Мелішаўскім (XVI ст.), Шарашоўскім (XV ст.) евангеллях для вобразаў евангелістаў характэрны простанародны тыпаж і жанрава-бытавая трактоўка антуражу.

Агульная стылістыка мініяцюр з выявамі евангелістаў сугучна жывапісу палеалогаўскага Рэнесанса. Прастора ў кампазіцыі набывае перспек-

[186] Свирин А. И. Искусство книги Древней Руси, с. 87.

тыўную глыбіню, а архітэктурныя матывы другога плана (порцікі, вежы, купалы і інш.) трактуюцца аб'ёмна. У пышнай акаймоўцы мініяцюр Жыровіцкага евангелля пануе характэрны для готыкі друкарскі арнамент. Уплыў готыкі даследчыкі адзначаюць і ў адлюстраванні архітэктуры [187]. Тэндэнцыя да пераадолення візантыйскага стылю найбольш яскрава выявілася ў мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу, якія датуецца 1485—1495 гг., але быў перапісаны з больш старажытных (магчыма, XI—XIII стст.) арыгіналаў.

162. Мініяцюра з Лаўрышаўскага евангелля. Пач. XIV ст.

У рукапісу 618 мініяцюр, у якіх паказаны многія бакі жыцця Старажытнай Русі — палітычнага, ваеннага, гандлёвага, эканамічнага. Пераважаюць батальныя сцэны, выяўлена тэма феадальных адносін. У асобных малюнках адлюстраваны падзеі старажытнай гісторыі Полацкай зямлі (напрыклад, эпізод паўстання гараджан у Кіеве ў 1068 г., калі на прастол быў пасаджаны полацкі князь Усяслаў Чарадзей). Адлюстраваны таксама фальклорныя святы.

Сюжэтнае багацце мініяцюр Радзівілаўскага летапісу робіць яго сапраўдным мастацкім летапісам сярэдневякоўя. У адрозненне ад іншых тагачасных мініяцюр малюнкі заключаны не ў традыцыйныя рамкі, а размешчаны непасрэдна сярод тэксту. Як адзначаюць даследчыкі, у многіх мініяцюрах Радзівілаўскага летапісу адзенне персанажаў, архітэктура,

163. Мініяцюра з Лаўрышаўскага евангелля. Пач. XIV ст.

[187] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы.— М., 1972, с. 27.

мэбля, а таксама характар кампазіцыі і нават манера выканання малюнка маюць заходні характар, прычым, як пісаў А. Някрасаў, гэта «не выпадковае перайманне з Захаду, а асобная культура, іншае светаўспрыманне, поўныя ідэі пачуццёвай жывапіснай прасторы. Тут ляжыць прынцыповы разрыў з візантыйскай традыцыяй» [188].

Даследчыкі мяркуюць, што мініяцюры для Радзівілаўскага летапісу выконвалі не менш як два мастакі.

164. Франтыспіс. Смаленскі псалтыр. 1395

Першаму ўласціва лінейна-графічная манера пісьма (блізкая да мініяцюр Лаўрышаўскага евангелля): непарыўны контур, расфарбоўка празрыстымі фарбамі — ружовай, светла-

165. Мініяцюра з Жыровіцкага евангелля XV ст.

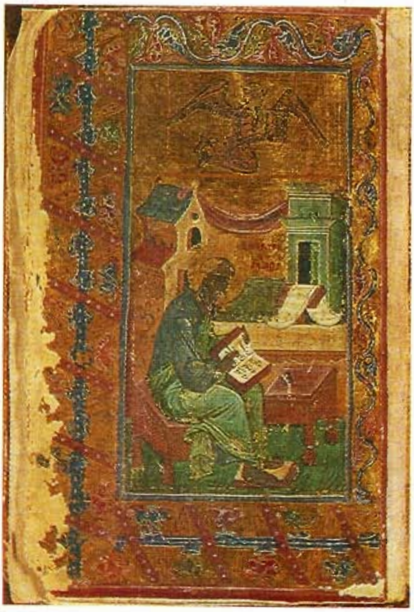
зялёнай, бэзавай. Персанажы яго малюнкаў маюць важкія рукі, як у беларускай народнай скульптуры, буйныя непакрытыя галовы з вялікімі лбамі, доўгімі прамымі насамі і клінападобнымі бародкамі. Адчуваецца тэндэнцыя да індывідуальна-псіхалагічнай трактоўкі вобразаў. Мяркуючы, што некаторыя малюнкі першага мастака былі пазней перароблены мініяцюрыстам, які выкарыстоўваў іншыя, адметныя прыёмы, графічная лінеарнасць у мініяцюрах саступіла месца эскізнай жывапіснасці. Прапорцыі фігур сталі больш дакладнымі. Амаль усе героі маюць галаўныя ўборы, прычым характарам гэтых убораў ён часта падкрэслівае розніцу ў рангах і сацыяльным стане персанажаў. Але індывідуальныя рысы, псіхалагічныя адценні іх твараў яго не цікавяць — скрозь наўмысна паўтараецца адна і тая ж маска-тып: круглая галава са светлымі кудравымі валасамі, аднолькавым выразам твару — іранічнай усмешкай, якая захоўваецца нават у сцэнах пакут, забойстваў, войнаў і г. д. Другі мініяцюрыст Радзівілаўскага летапісу

---

[188] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, с. 191.

размаўляе з гледачом мовай жэстаў, дзеянняў. Ён любіць светла-чырвоныя, блакітныя, светла-жоўтыя фарбы, якія шчыльна накладваў рашучымі ўдарамі пэндзаля.

166. Мініяцюра з Жыровіцкага евангелля XV ст.



Існуе думка, што абодва мініяцюрысты працавалі ў адной майстэрні. Праца першага не задаволіла заказчыка, і таму далейшая работа была даручана другому майстру, які быў знаёмы з заходнееўрапейскімі гравюрамі, з законамі перспектывы. Ён і перамаляваў мініяцюры [189].

Сярод помнікаў XVI ст. заслугоўвае ўвагі Слуцкае евангелле, напісанае ў 1582 г. слуцкім князем Юрыем Алелькам. У рукапісе ёсць прыпіска, што «Юры Юр'евіч Алелька ў Слуцку року Божага 1582 сам сваёю рукой уласнаю перапісаў, што пачынае золатам, а далей простым чарнілам» [190]. Гэта рэдкі выпадак, калі перапісчык адзначыў матэрыял (золата, чарніла).

Застаўкі Слуцкага евангелля выкананы ў новавізантыйскім стылі, з шырокім ужываннем пазалоты.

Выразныя мініяцюры Служэбніка XVI ст. (ДГМ). Ён пісаны на паперы з вадзяным знакам «вепр», але мініяцюры выкананы на пергаменце і ўклеены ў рукапіс. На адвароце л. 180 над тэкстам змешчаны надпіс: «Мазал Андрейчина многогрешны». Магчыма, гэта прозвішча мастака, які выконваў мініяцюры. (Слова «мазал» ужывалася ў беларускай і ўкраінскай мовах у значэнні «маляваў», «пі-

167. Георгій Дваяслоў. Служэбнік XVI ст.

[189] Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей.— М., 1968, с. 91—92. Тут даецца досыць поўная бібліяграфія аб рукапісе.

[190] Снитко А. К. Описание рукописей и старопечатных книг в Слуцком (Минская губ.) монастыре.— Известия ОРЯС, 1911, т. 16, кн. 1, с. 210.

168. Георгій Дваяслоў.
Служэбнік XVI ст. Фрагмент

169. Партрэт Ф. Скарыны.
Біблія. 1517—1519. Копія А. Фралова

саў».) Паходжанне Служэбніка не высветлена. Па характару афармлення рукапіс хутчэй за ўсё ствараўся ў Беларусі. Арнаментыка вакол выявы Георгія Дваяслова блізкая да Жыровіцкага евангелля. Палявы арнамент на асобных старонках прыкметна набліжаецца да евангелля XV ст. з Віцебскага Маркава манастыра [191].

У Служэбніку змешчаны рэдкі ў рукапісах прамавугольны ініцыял з выявай касулі. У XVI—XVII стст. такія загалоўныя літары, пачынаючы ад кніг Скарыны, шырока ўжываліся ў беларускіх старадруках.

Высокім узроўнем выканання вылучаюцца і мініяцюры Мелішаўскага евангелля (XVI ст.) з Брэстчыны. Апрача шматлікіх аздоб у рукапісе змешчаны чатыры выявы евангелістаў — магчыма, самыя жыццёвыя з усіх, апрача «лаўрышаўскіх». Выгнутыя, але гарманічныя, дакладныя прапорцыі, жывы і выразны тыпаж, аб'ёмнае вырашэнне інтэр'ера, майстэрская мадэліроўка формы — усё сведчыць пра адмысловы талент выканаўцы з Мелішава. Вабіць і гарманічная колеравая гама: залацісты фон, умела згарманізаваныя карычневыя тайы будынкаў з вэлюмам на другім плане. У вертыкальна выцягнутых вокнах намечаны вітражы, характэрныя для гатычных збудаванняў. Магчыма, ад готыкі ідзе і свядомая выцягнутасць прапорцый фігур.

У цэлым «кніжны жывапіс» XIV—XVI стст. дэманструе нямала твораў прафесійна сталага мастацтва. У большасці помнікаў захоўваецца візантыйская традыцыя. Аднак, пачынаючы з Лаўрышаўскага евангелля, вобразы мініяцюр напаўняюцца жыццём, рухам, канкрэтнай, амаль натурнай назіральнасцю. Пашыраюцца кантакты з заходнееўрапейскім мастацтвам, аб чым сведчаць мініяцюры Смаленскага псалтыра і асабліва Радзівілаўскага летапісу.

ГРАВЮРА

У XIV—XVI стст. фарміруюцца асноўныя віды, жанры і тэхнікі беларускай графікі. Яе з'яўленне было выклікана інтэнсіўным грамадска-культурным жыццём, бурлівымі падзеямі, якія вымагалі ад мастацтва хуткага водгуку, адлюстравання навакольнага свету ў жывой, непасрэднай форме. Разам з кнігадрукаваннем нараджалася кніжная ілюстрацыя ў тэхніцы ксілаграфіі, якой папярэднічала шматгадовае развіццё мініяцюры. Ствараліся першыя працы станковай графікі, у прыватнасці партрэт. Узніклі картаграфія, сюжэтна-тэматычная гравюра ў тэхніцы медзярыту. З мініяцюрай і гравюрай былі цесна звязаны малюнак, а таксама акварэль, якой у той час нярэдка расфарбоўваліся мініяцюры і ксілаграфічныя ілюстрацыі. Паступова фарміравалася нацыянальная школа графікі са сваім уласным, непаўторным абліччам, адметнай выяўленча-пластычнай стылістыкай.

Новым відам графічнага мастацтва з'явіўся кніжны дрэварыт, які ўзнік у пачатку XVI ст. Магчымасць размножыць відарыс з дапамогай друкарскага клішэ азначала прынцыповую заваёву выяўленчай творчасці. Дзве істотныя рысы забяспечылі гравюры адно з вядучых месц сярод іншых відаў і жанраў пластычных мастацтваў: масавасць і звязаны з ёю дэмакратызм, а таксама аўтэнтычнасць адбіткаў.

Раннія дрэварыты зафіксаваны ў выданнях беларускага першадрукара і асветніка-гуманіста Францыска Скарыны: дата 6 жніўня 1517 г., калі выйшла яго першая друкаваная кніга «Псалтыр», з'яўляецца не толькі пачаткам кнігадрукавання, але і

---

[191] Захоўвалася ў Беларускім музеі ў Вільні, адкуль пасля Вялікай Айчыннай вайны трапіла ў рукапісны аддзел БАН ЛітССР.

днём з'яўлення новага віду беларускага мастацтва — кніжнай ксілаграфіі.

З мастацка-паліграфічнага боку выданні Скарыны — сапраўдныя шэдэўры. Паводле думкі П. Уладзімірава, кнігі Скарыны «ў друкарскіх адносінах далёка пераўзыходзяць не толькі папярэднія царкоўна-славянскія выданні, але нават і сучасныя Скарыне венецыянскія»[192]. Высокі мастацка-паліграфічны ўзровень кніг Скарыны адзначалі таксама і іншыя даследчыкі: У. Стасаў, М. Шчакаціхін, Д. Равінскі і інш.

Першадрукі Скарыны, якія выходзілі асобнымі выданнямі, надрукаваны невялікім фарматам — у 4-ю долю ліста. Выдаючы Біблію «ў чацвёрку», Скарына апрача эканамічных меркаванняў, відаць, меў на мэце і зручнасць кнігі ў карыстанні.

Наватарства Скарыны ярка выявілася і ў тым, што ён упершыню ў славянскім кірыліцкім друкарстве увёў у свае выданні тытульны ліст, даў дакладную фаліяцыю старонак.

У першым пражскім выданні — «Псалтыру» — выкарыстана фірменная папера з філігранямі — відарысам галавы быка (нярэдка з крыжом паміж рагамі), астатнія 22 кнігі Бібліі надрукаваны на паперы нізкіх гатункаў, без вадзяных знакаў. Віленскія выданні, як і пражскі Псалтыр, надрукаваны на фірменнай паперы з філігранямі (галава быка, кабан, карона і інш.). Даследчыкі (П. Уладзіміраў, М. Шчакаціхін, Л. Уладзіміравас) пісалі, што паперу Скарына здабыў у Германіі. Аднак відарыс быка (ён часцей за ўсё сустракаецца на паперы «Псалтыра») азначае не месца вытворчасці паперы, а хутчэй за ўсё яе гатунак. Такім відарысам карысталіся шмат якія паперні Заходняй, Паўночнай і Сярэдняй Еўропы.

За аснову самабытнага шрыфту Скарынавай Бібліі ўзяты паўустаў беларускіх рукапісаў (Літоўскай метрыкі XV ст. і інш.), але Скарына не проста пераняў рукапісны паўустаў (як і Ш. Фіёль і Макарый), а мадыфікаваў свой шрыфт адпаведна з друкарскім мастацтвам. Шрыфт выданняў Скарыны з'яўляецца буйнейшым помнікам славянскага друку. У ім адчуваецца пэўны ўплыў лацінскай антыквы. Ён больш чоткі, выразны, эканомны і чытаецца зручней, чым кірыліца царкоўнаславянскіх рукапісаў. «Тэкставы шрыфт Скарыны можна лічыць першым, праўда, яшчэ сціплым крокам у бок стварэння грамадзянскага шрыфту Пятра I»[193].

Пражскія выданні надрукаваны адным чорным колерам, за выключэннем Песні песняў, дзе апрача чорнага ўжыты ярка-чырвоны колер. Тут ён удала ўзгоднены з настроем і зместам старажытнай паэмы пра каханне, узмацняючы яе эмацыянальны, узнёслы тон. У другі раз чырвоны колер выкарыстаны на тытуле Бібліі рускай.

Даследаванне тэхнікі друку выданняў Скарыны сведчыць, што чырвоны і чорны колер друкаваліся майстрамі Скарыны з дзвюх форм у два прагоны. «Чырвоная» адціскалася раней «чорнай», аб чым сведчаць накладкі чорных літар (а часам і аздоб) на чырвоныя.

Паліграфічная арганізацыя тэксту і кампазіцыі старонак у выданнях Скарыны вылучаецца вынаходніцтвам, прадуманасцю. У адных выпадках тэкст на старонках пабудаваны ў выглядзе трохвугольніка, у другіх — чашы, у трэціх — ромба. Такая кампаноўка з'яўляецца свядомым прыёмам, які мае на мэце зрабіць набор больш разнастайным, аблег-

[192] Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина: его печатные издания и язык.— СПб., 1888, с. 40.

[193] Владимировас Л. Франциск Скорина — первопечатник вильнюсский.— Вильнюс, 1975, с. 36.

чыць чытанне. Прыём гэты ідзе ад беларускай рукапіснай кнігі.

Упершыню ва ўсходнеславянскім друкарстве Скарына звярнуўся да наборнага арнаменту, які адкрываў шляхі да новай «друкарскай эстэтыкі». Літыя ўпрыгожанні нагадваюць матыў птушкі. Скарына дае іх на старонках па-рознаму. У пражскім першынцы — «Псалтыру» — яны аздабляюць калонтытулы. У канцы тэксту кнігі «Лічбы» надрукаваны чатыры матывы ў адзін радок. У чатырох кнігах Царстваў умоўныя птушкі як бы налятаюць адна на адну, утвараючы круг.

Літыя наборныя ўпрыгожанні Скарына перавёз з Прагі ў Вільню, змясціўшы іх у «Малой падарожнай кніжыцы» (1522) і «Апостале» (1525). У другой палове XVI—XVIII ст. яны зрабіліся неад'емным кампанентам афармлення старадрукаў.

Моцнае ўражанне ў кнігах беларускага першадрукара пакідаюць сюжэтна-тэматычныя дрэварыты, якія, паводле меркавання Д. Равінскага, «па выдатнай рабоце, па кампазіцыі і мастацкаму выкарыстанню свайму не маюць нічога агульнага з гравюрамі, што сустракаюцца ў іншых славянскіх кнігах»[194]. Працягваючы традыцыі аздобы беларускіх рукапісаў, дрэварыты скарынінскай Біблії ў той жа час адлюстроўваюць новы этап рэалістычных заваёў еўрапейскай кніжнай гравюры, звязаны з дасягненнямі буйнейшых майстроў.

Усіх дрэварытаў з паўторамі ў кнігах Скарыны — 52: у пражскіх выданнях — 47, у віленскіх — 5. Гэта найбольш раннія ілюстрацыйныя гравюры ў славянскім друку, бо «ні Швайпольт Фіёль у Кракаве, ні друкары Балкан у 90-я гады XV ст. не прыцягвалі гравюры для сапраўднай характарыстыкі кнігі, для арганізацыі ў мастацкіх вобразах яе зместу»[195]. Дрэварыты выкананы ў стылі готыкі і рэнесансу, прычым рэнесансныя рысы ў іх прыкметна дамінуюць над познеготычнымі. Тэхніка выканання — абразная ксілаграфія з паздоўжным сячэннем дрэва, якая панавала ў еўрапейскім мастацтве XV—XVI стст. Многія дрэварыты маюць памер 10,5×10,5 см, аднак сустракаюцца і большыя: 10,5×16,0 см; 10,7×16,2 см і г. д.

170. Старонка кнігі «Песнь песней». Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

ЦАРЯ САЛОМОНА

Починаютъсе книги еже словутъ песнь песнямъ премудраго Саломона сына Давыдова. Онъже былъ царемъ надъ Израилемъ въ Ерусалиме и имаютъ в собе главъ осмъ.

ГЛАВА А

Гласъ Церкви Христианское жедающее пришествия Христова.

Оцелуй мя поцелованием устъ своих яко лепшая суть мати твоя надъ вино воннейшая надъ масти драгие. Олей изліяни имя твое, сего для отроковица возлюбиша тебе. Тягни мя за собою.

Па мастацкіх асаблівасцях і функцыянальнаму прызначэнню дрэварыты Біблії дзеляцца на тры групы: гравюра-партрэт, сюжэтна-тэма-

[194] Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств.— М., 1870, с. 5.

[195] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра.— М., 1951, с. 31.

тычная (тытульныя) ксілаграфія і прадметна-пазнавальныя ілюстрацыі прыкладнога характару. Асобнае месца займаюць арнаментальна-дэкаратыўныя ўпрыгожанні: застаўкі, канцоўкі, ініцыялы.

Найбольш дасканалым творам з'яўляецца партрэт самога Скарыны, упершыню адціснуты ў кнізе «Ісус Сірахаў» (1517, л. 82), а затым паўтораны ў Чацвёртай кнізе Царстваў (1518, л. 242). Сам факт змяшчэння ў кнігах свяшчэннага пісання партрэта перакладчыка і выдаўца сведчыць пра незвычайную

171. Тытульны ліст. Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

БІВЛИЯ РУСКА
ВЫЛОЖЕНА ДОКТОРОМЪ
ФРАНЦИСКОМЪ СКОРИНОЮ
ИЗСЛАВНОГО ГРАДА ПО
ЛОЦЬКА, БОГУ КО ЧТИ И
ЛЮДЕМЪ ПОСПОЛИТЫМЪ
К ДОБРОМУ НАУЧЕНИЮ :-

смеласць Скарыны, яго яркую індывідуальнасць. На думку даследчыка еўрапейскай кнігі В. Люблінскага, у сусветным друкарстве партрэт Скарыны «адзін з самых ранніх, калі не першы з партрэтаў друкароў наогул»[196].

На партрэце першадрукар паказаны ў сваім рабочым пакоі. Ён сядзіць у крэсле за невялікім столікам, на якім ляжыць рукапіс. У правай руцэ — пяро. Па ўсім відаць, што ён працуе і толькі на хвілінку адарваўся ад рукапісу, каб абдумаць напісанае. Вакол Скарыны розныя рэчы: «глобус Сусвету», пясочны гадзіннік, рэфлектар, збанок, кошыкі. На паліцах шмат кніг — асабістая бібліятэка Скарыны. Нягледзячы на вялікую колькасць дэталей, якія праліваюць святло на інтарэсы Скарыны, фігура партрэтаванага дамінуе ў кампазіцыі. Скарына прадстае перад намі як выдатны дзеяч эпохі Рэнесанса, вучоны і асветнік, патрыёт, паказаны ў момант напружанай інтэлектуальнай працы. Гэта найбольш ранні свецкі твор у беларускім мастацтве, які, на думку А. Сідарава, «мае сапраўды гістарычнае значэнне»: «З пачуццём уласнага гонару, якое ўпершыню ўзнікла ў славянскім свеце, Скарына змяшчае — і не раз! — у сваіх выданнях (калі не богаслужэбных, то свяшчэнных традыцыйных кніг) не выяву легендарных святых, а ўласны партрэт... Скарына паўстае перад намі ў зусім новым абліччы. Ён не прадпрымальнік, як Фіёль, і не манах, як Макарый... Ён вучоны, інтэлігент, пісьменнік, перакладчык, ён — ідэолаг, рэдактар, моваэнаўца і грамадскі дзеяч. Ён перш за ўсё патрыёт і асветнік»[197].

Прафесійна партрэт зроблены на дастаткова высокім узроўні. Форма скрозь мадэліруецца ўпэўненымі паралельнымі ці крыху закругленымі

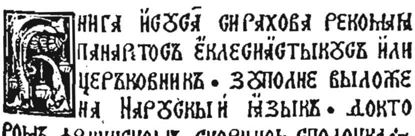
---

[196] Люблинский В. С. На заре книгопечатания.— Л. 1959, с. 138.

[197] Сидоров А. А. Узловые проблемы и нерешенные вопросы истории русского книгопечатания.— У кн.: Книга: Исслед. и матер. М., 1964, сб. 9, с. 24.

штрыхамі, якія выдатна перадаюць аб'ём фігуры, складкі адзення, розныя прадметы інтэр'ера. У выкананні дрэварыта адчуваецца ўпэўненая рука мастака, які дасканала валодае сакрэтамі графічнага майстэрства. У. Стасаў не выпадкова сцвярджаў, што партрэт Скарыны «параўноўвацца з найлепшымі нямецкімі гравюрамі таго часу па характару малюнка, сіле і каларытнасці гравюры» [198]. Даследчыкі (П. Уладзіміраў, Л. Баразна) меркавалі, што ў другі раз Скарына адлюстраваны на тытуле Кнігі прамудрасці божай. Тут ён паказаны ў профіль.

172. Дыспут. Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519


Книга Иісуса Сирахова рекомыи
панаретосъ еклесиастыкусъ или
церковникъ • зуполне выложе
на рускыи языкъ • докто
ромъ францискомъ скориною с полоцка

Акрамя гравюры-партрэта ў Біблії змешчана значная колькасць сюжэтна-тэматычных ксілаграфій, якія ўяўляюць сабой складаныя шматфігурныя кампазіцыі. Амаль усе яны дадзены на тытулах. Гэта павялічвала іх функцыянальнае значэнне, бо змест гравюр набываў больш шырокі, абагульнена-сінтэтычны сэнс. Як і партрэт Ф. Скарыны, асобныя дрэварыты («Дыспут», «Хрыстос і нявеста») маюць, па сутнасці, незалежны ад Біблії, самастойны, як бы станковы характар.

173. Юдзіф і Алаферн. Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

Па стылю і мастацкіх якасцях сюжэтна-тэматычныя ілюстрацыі не аднолькавыя, даследчыкі адзначаюць сярод іх некалькі стылістычных груп [199]. Храналагічна найбольш ранція дрэварыты з «Псалтыра» — «Генеалагічнае дрэва Ісуса» і «Цар Давід» — пры дастаткова ўпэўненым

[198] Стасов В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств».— У кн.: Отчет о седьмом присуждении наград графа Уварова. СПб., 1864, с. 32.

[199] Шчакаціхін М. вылучаў «чатыры паасобныя групы гравюр, кожная з якіх характарызуецца сваімі ўласнымі адзнакамі і асаблівасцямі» (Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Скарыны, с. 189); Л. Баразна дзеліць гравюры на пяць груп (Баразна Л. Гравюры Францыска Скарыны.— Мн., 1972, с. 2, 4, 6).

малюнку і пераканаўчай кампазіцыі вылучаюцца некаторай грубасцю выканання. Як у ранніх еўрапейскіх ксілаграфіях, асноўным сродкам выяўлення з'яўляецца контур, а не мадэліроўка формы сродкамі разнастайнай штрыхоўкі.

Прыкметнай цэльнасцю выканання вылучаюцца дрэварыты, стыль якіх можна ўмоўна назваць «манументальным». Да іх адносяцца творы: «Юдзіф і Алаферн» (Юдзіф), «Самсон і леў» (Кніга Суддзяў), «Плач Ераміі» (Плач Ераміі), «Хрыстос і нявеста» (Песня песняў), «Эсфір перад Артаксерксам» (Эсфір), «Дачка фараона і Майсей» (Выхад), «Пераход праз Іардан» (Ісус Навін), «Майсей перад народам» (кніга Майсея), «Шэсць дзён светабудовы» (Быццё), «Данііл з ільвамі» (Даніілпрарок) і інш. Да гэтай жа стылістычнай групы адносяцца ўсе вядомыя адбіткі партрэта Скарыны.

Названым гравюрам уласціва гарманічная і завершаная «карцінная» кампазіцыя, канструктыўны малюнак, упэўненая тэхніка гравіроўкі. Фігуры людзей тут усюды даюцца буйным планам, яны як бы набліжаны да гледача, што спрые манументальнасці кампазіцыі. Малюнак часам некалькі ўмоўны, стылізаваны; у адносінах да фігуры галовы людзей звычайна крыху павялічаны, што робіць іх каржакаватымі, дужымі. Тыпаж персанажаў вылучаецца тонкай перадачай індывідуальных характарыстык. Тэхніка гравіравання сакавітая, упэўненая і смелая. Мастак дасканала валодаў паралельнай і перакрыжаванай штрыхоўкай, віртуозна мадэліраваў аб'ём яркімі, выразнымі штрыхамі, якія скрозь пакладзены па форме.

Паказальная праца «Юдзіф і Алаферн». Вядома, што ў мастацтве Рэнесанса гэты сюжэт быў адзін з найбольш папулярных (творы Данатэла, Джарджоне, Мікеланджэла і інш.). У аснову сюжэта пакладзены апісаныя ў кнізе «Юдзіф» падзеі пра вайну Асірыі з Іудзеяй. У час вайны асадзілі Вефулію — горад іудзеяў. Тады, як піша Скарына, «с того града вышедши жена-вдовица, именем Іюдич,— от нея же называется книга сия,— отсече главу Олофернову, избави людей Ізраилевых от рукі его» [200].

У адпаведнасці са скарынінскім каментарыем пабудавана і кампазіцыя дрэварыта, дзе ўся ўвага канцэнтруецца на галоўнай гераіні твора — Юдзіфі. Яна свядома вылучана на пярэдні план, у той час як абезгалоўлены Алаферн і сярэдневяковы горад з пабудовамі ў раманскім і гатычным стылі — у глыбіні кампазіцыі. Няма сумненняў, што выбар сюжэта і кампазіцыйная будова дрэварыта з яе акцэнтам на цэнтральны вобраз прадыктаваны тут ідэяй рэнесанснай гераізацыі галоўнай гераіні, якая выступае ідэалам грамадзянскасці і патрыятызму.

Характэрнае для рэнесанснага светапогляду ўзвядзенне грамадзянскасці і патрыятызму ў ступень узвышанага можна заўважыць і ў дрэварытах «Эфір перад Артаксерксам», «Пераход праз Іардан», «Майсей перад народам» і інш.

Асобныя дрэварыты кніг Скарыны вылучаюцца вострым псіхалагізмам. Паказальны ў гэтых адносінах «Плач Ераміі», напоўнены нейкім трывожным, апакаліпсічным настроем. Ерамія адлюстраваны на фоне палаючага Іерусаліма. У кампазіцыі ўдала знойдзены суадносіны фігуры галоўнага героя на пярэднім плане з гарадскім пейзажам — на другім. Штрыхоўка скрозь сакавітая, разнастайная, жывая.

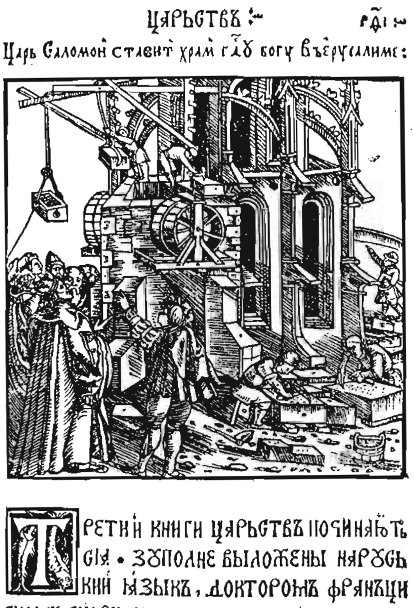
Персанажы скарынінскіх гравюр нагадваюць тагачасных рамеснікаў, сялян. Напрыклад, у ксілаграфіі «Пераход праз Іардан» адлюстраваныя вакол Ісуса Навіна людзі, якія

[200] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі.— Мн., 1969, с. 59.

ўброд ідуць праз мора, па сутнасці, нічым не адрозніваюцца ад звычайных беларускіх сялян XVI ст.: мужчыны апрануты ў сярмягі, на іх галовах магеркі, галаўныя ўборы жанчын нагадваюць беларускія наміткі.

Апрача «манументальных» кампазіцый у выданнях Скарыны змешчан шэраг твораў, якія не вылучаюцца стылявым адзінствам ранейшых прац: «Бічаванне Іова» (Іоў); «Дыспут» (Ісус Сірахаў); «Суд Саламона» (Прытчы Саламона, адбіта двойчы); «Саламон і царыца Саўская» (змешчана двойчы: на тытуле кнігі «Еклесіяст» і на л. 145 Трэцяй кнігі Царстваў); «Памазанне Давіда» (Першая кніга Царстваў); «Давід перад каўчэгам» (Другая кніга Царстваў); «Будаўніцтва Іерусалімскага храма» (Трэцяя кніга Царстваў); «Аблога Іерусаліма» (Чацвёртая кніга Царстваў); «Руф у полі» (Кніга аб Руфі); «Ізраільскія палкі ля скініі» (Лічбы).

174. Будаўніцтва Іерусалімскага храма. Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519



У названых творах познеготычныя рысы часта дамінуюць над рэнесанснымі, дапускаецца часам пэўная дробнасць, перагрувашчанасць кампазіцыі складанымі шматфігурнымі сцэнамі. Разам з тым сярод гэтых «рознастылёвых» твораў таксама сустракаюцца прафесійна спелыя, дасканала награвіраваныя ксілаграфіі, якія вылучаюцца тонкасцю гравіроўкі і жыццёвай, амаль натурнай назіральнасцю.

175. Давід перад каўчэгам. Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

У «Дыспуце» — за кафедрай сівавалосы вучоны, злева — група мужчын у доўгім адзенні. Толькі што прачытаны навуковы даклад, слухачы ажыўлена яго абмяркоўваюць. У гравюры выразна адчуваецца стыль рэнесансу. Кампазіцыя лаканічная, карцінная, думка мастака выказана ясна і выразна. Перад намі, па сутнасці, цалкам рэалістычны твор, у якім жыццёва праўдзіва паказана дыскусія тагачасных вучоных.

Далёкі ад біблейскай трактоўкі і легендарны цар Давід у дрэварыце «Давід перад каўчэгам». Здаецца, ён толькі што пабываў на вясковай гулянцы. Апрануты ў кароткі плашч, ён весела іграе на гуслях і, відаць, спявае песню. Ўражанне «весялосці»

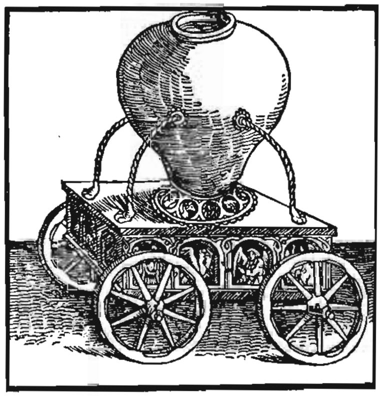
ўзмацняюць усмешкі на тварах служак, якія нясуць каўчэг. Па майстэрству выканання гэту працу, думаецца, можна параўнаць з творамі А. Дзюрэра і Г. Гальбейна.

У некаторых дрэварытах выразна гучаць сацыяльныя матывы. У «Будаўніцтве Ерусалімскага храма» свіце Саламона мастак як бы супрацьпастаўляе людзей, занятых цяжкай фізічнай працай: цесляроў, муляроў, каменяцёсаў. Твор нагадвае малюнак з натуры, дае магчымасць пазнаёміцца з тагачаснай будаўнічай тэхнікай.

Моцным, жыццёвым рэалізмам уражвае «Руф у полі» — адзіны дрэварыт, у якім краявід як бы дамінуе над людзьмі. Жняцы ў саламяных капелюшах жнуць жыта. За імі Руф, схіліўшыся, збірае каласы. За яе спіной біблейскі Ваоз. У адрозненне ад ранейшых твораў людзі на гэтай ксілаграфіі падаюцца малым планам; значнае месца адведзена паказу шырокага жытнёвага поля, за якім відаць пагоркі, дрэвы, кавалачак светлага неба.

176. Руф у полі.
Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

177. Узор дзесяці падставак.
Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519



У кнігах Скарыны змешчана 13 ілюстрацый прыкладнога характару: «Дом цара Саламона», «Від храма», «Херувімы», «Аарон», «Свяцільнік», «Стол», і інш. Аб іх прызначэнні Скарына піша: «Положил есми в сих книгах образци храму господъня и сосудов его и дому царева, еже ставіл ест Соломон-царь, а то для того, абы братия моя Русь, люди посполитыя, стучи могли лепей разумети». Гэту ж думку ён выказвае і ў прадмове да кнігі «Выхад»: «Кто бы пак межи простыми людьми братии моей хотел яснее разумети, яковым обычаем был храм уделан, кивот, стол, светильник, требник и ризы жречески,— тое всё вымолёванное нижэй знойдецъ» [201].

Нягледзячы на чыста ілюстрацыйны характар, гэта даволі выразныя творы, якія кладуць пачатак но-

[201] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі, с. 47, 210.

маму жанру беларускай кніжнай графікі — ілюстрацыі навукова-прыкладнога характару. Іх функцыянальная яснасць, «чытальнасць» часам здзіўляюць; малюнак тут скрозь дакладны, канструктыўны, штрыхоўка лаканічная, выразная.

Акрамя гравюр кнігі Скарыны маюць усе віды мастацкіх аздоб: тытульныя лісты, застаўкі, канцоўкі, ініцыялы. У сэнсе афармлення беларускім першадрукаром «быў зроблены вядомы крок наперад нават у параўнанні з заходнееўрапейскімі выданнямі, дзе ў тыя часы ўжыванне чыстай арнаментыкі было яшчэ вельмі абмежаваным; для выданняў жа славянскіх кнігі Скарыны зрабіліся рэдкім выключэннем як па багаццю, так і па стылістычнай раскошы сваіх арнаментальных аздоб»[202].

178. Узор стала.
Біблія Ф. Скарыны. 1517—1519

У дэкаратыўна-арнаментальных аздобах кніг Скарыны адчуваецца кантакт з традыцыямі рукапісаў. Але ўзяўшы за аснову форму рукапіснай кнігі, Скарына напоўніў яе новымі ўзорамі. Шматколернасць мініяцюр ён замяніў белаштрыхавой (зрэдку — чорным штрыхом па беламу) арнаментыкай. Першадрукар добра ўсведамляў, што друкаваная кніга і яе мастацкая аздоба — не паўтарэнне рукапіснай кнігі, а стварэнне нозай якасці і новага вобраза.

У мастацкім убранні кніг Скарыны вялікае месца адведзена застаўкам. Яны «адкрываюць» тэкст, адзяляюць прадмовы ад пачатку самой кнігі. Застаўкі маюць і мастацка-эстэтычны сэнс. Аб іх ролі Скарына пісаў: «За каждою кафісмою заставица большая, а по каждой главе заставица меншая для лепшего разделения чтущим положены суть»[203]. Ва ўсходнеславянскай старадрукаванай кнізе гэта першае мастацтвазнаўчае выказванне аб функцыянальнай і эстэтычнай ролі заставак.

Пражскія выданні ўпрыгожаны застаўкамі двух тыпаў, кожны з якіх мае адметныя асаблівасці. Да першага адносяцца досыць фігурныя застаўкі, у якіх выявы людзей на картушах аб'яднаны ў адзінай кампазіцыі з раслінная арнаментыкай. Такіх заставак тры. Гэта імпазантныя чорнаштрыхаваныя дрэварыты, якія ўражваюць дэкаратыўнасцю, хараством ліній, тонкасцю гравіравання. Асобныя з іх паўтораны па некалькі разоў.

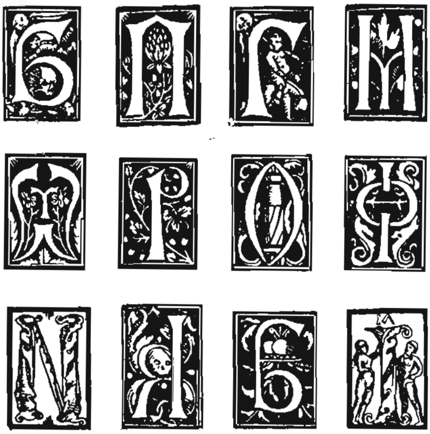
Да другога тыпу адносяцца белаштрыхаваныя застаўкі і віньеткі меншага памеру, у якіх шырока ўжываецца матыў аканту, што сіметрыч-

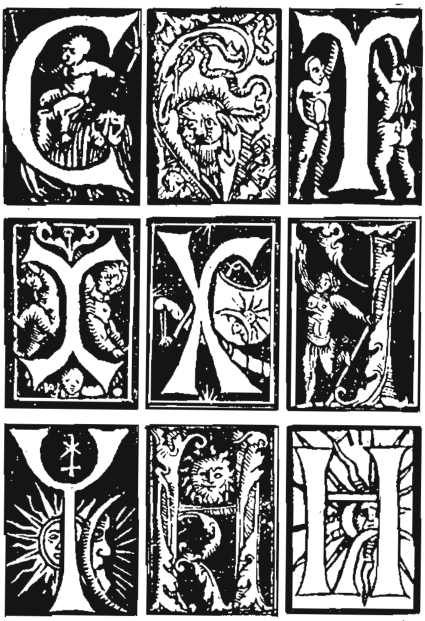
[202] Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы..., с. 212.
[203] Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі, с. 160.

на разыходзіцца ў бакі ад цэнтра. Віньеткі змяшчаліся звычайна пасля прадмоў або ў канцы кнігі. У апошнім выпадку яны выконваюць ролю канцовак.

Па-мастацку выкананы і ініцыялы, якіх у пражскіх выданнях Скарыны каля 1000. Большасць іх мае памеры 20× 28 мм, 20×20, 20×35 мм. Ініцыялы ўпрыгожаны малюнкамі кветак, пладоў, вазонаў, звяроў, рыб, птушак, чалавечых фігур, галоў і г. д. Сустракаюцца беларускія васількі, канюшына. Часам на ініцыяле даюцца жанравыя сцэны («Адам і Ева» і інш.). Асобныя вялікія літары паўтораны ў Бібліі 39 разоў (літара «П» з малюнкам канюшыны).

179. Ініцыялы Біблії Ф. Скарыны. 1517—1519





Пражскія выданні Скарыны — сапраўдныя шэдэўры мастацтва кнігі. Усе кампаненты іх аздобы гарманічна знітаваны ў адзіны цэльны вобраз, глыбока прадуманыя, эстэтычна выразныя. Пры гэтым беларускі першадрукар праявіў рэдкі мастацкі густ, пачуццё меры і эканомнасць у афармленні, ніколі і нідзе не злоўжываючы выяўленчым матэрыялам. Як зазначыў П. Уладзіміраў, «выданні Скарыны па прыгажосці і вытанчанасці настолькі вылучаліся з царкоўнаславянскіх выданняў першай паловы XVI ст., што выклікалі перайманне не толькі ў паўднёва-заходняй Расіі, але і ў Германіі, у Цбінгіне» [204].

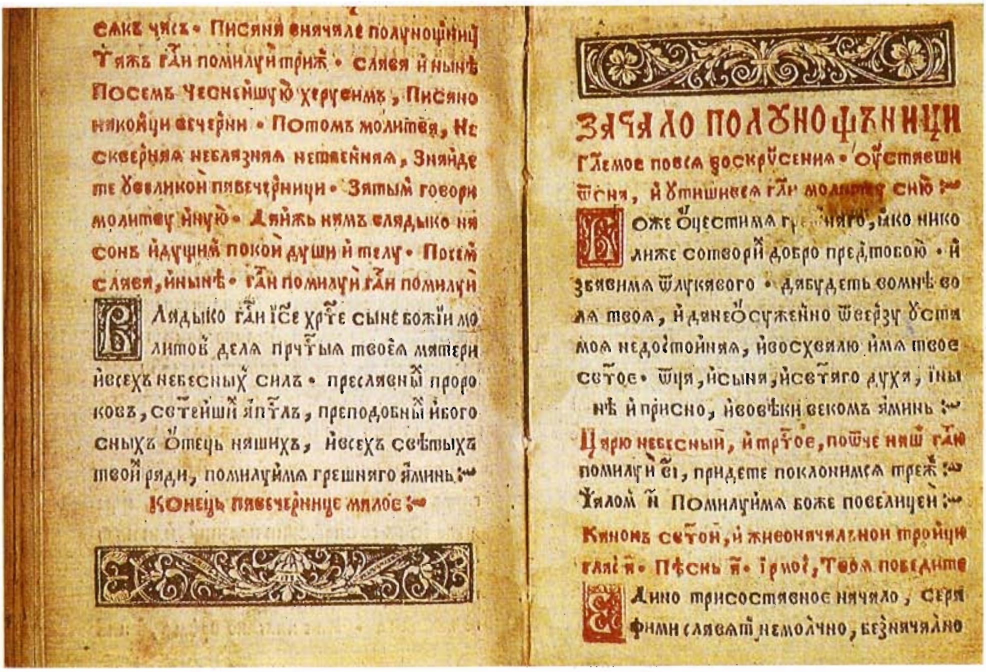
Высокі ўзровень друкарска-паліграфічнага афармлення характэрны і для віленскага перыяду дзейнасці Скарыны, які пачаўся пасля яго пераезду сюды з Прагі (апошнія пражскія кнігі датуюцца 1519 г.). Частку друкарскіх матэрыялаў (асобныя ініцыялы, радковы шрыфт, наборны арнамент) Скарына перавёз у Вільню з Прагі. Але малы фармат «Малой падарожнай кніжыцы» і «Апостала» 1525 г. патрабаваў новых аздоб, якія, відаць, былі выкананы ў Вільні.

Выказвалася думка, што віленскія выданні Скарыны ў мастацкіх адносінах саступаюць пражскім. Да гэтага вываду можна прыйсці, калі мець на ўвазе толькі ілюстрацыі. Але,

[204] Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина, с. 201.

як вядома, адны ілюстрацыі не вычэрпваюць усяго комплексу мастацкага афармлення кнігі — куды больш важнае значэнне мае ўзаемасувязь і гармонія ўсіх кампанентаў афармлення ў непарыўнай еднасці з тэхнікай друку і г. д. Калі падысці да ацэнкі віленскіх выданняў з такога пункту погляду, то яны не толькі не саступаюць, але ў нечым нават пераўзыходзяць пражскія. «Малая падарожная кніжыца» надрукавана ў ленскія выданні пераўзыходзяць Біблію. Арнаментыка носіць ярка выражаны рэнесансны характар. У ёй пераважаюць раслінныя матывы, але сустракаюцца зааморфныя і антрапаморфныя: стылізаваныя птушкі, драконы, галава чалавека і г. д. Па сты-

180. Разварот «Малой падарожнай кніжыцы». 1522



12-ю долю ліста, а «Апостал» — у 8-ю. Партатыўнасць віленскіх кніг нагадвае славутыя венецыянскія выданні Альда Мануцыя.

Звёўшы да мінімуму колькасць ілюстрацый у віленскіх выданнях, Скарына вялікую ўвагу ўдзяляў застаўкам, віньеткам, ініцыялам. У двух віленскіх выданнях Скарыны змешчана больш 520 заставак (з 54 дошак) і 908 ініцыялаў (са 187 дошак). Па колькасці аздоб — а нярэдка і па майстэрству выканання — віленскія выданні пераўзыходзяць Біблію. Арнаментыка носіць ярка выражаны рэнесансны характар. У ёй пераважаюць раслінныя матывы, але сустракаюцца зааморфныя і антрапаморфныя: стылізаваныя птушкі, драконы, галава чалавека і г. д. Па стылю арнамент віленскіх выданняў узыходзіць да венецыянскай кніжнай графікі эпохі Рэнесанса. Блізкі да скарынінскага, чаруючы філіграннай тонкасцю выканання белаштрыхавы «венецыянскі стыль» мы знаходзім у кнігах, якія выйшлі з майстэрань А. Скота, І. Такуіна, П. Ліхтэнштэйна і інш. у 1490—1510 гг.

Сам Скарына зазначаў, што «заставіцы» яго ў кнігах «для лепшего разделения чтущим положены суть». Аднак функцыянальнасць заставак

у кнігах Скарыны не зніжае іх эстэтычнай вартасці. Яны не толькі «адкрываюць тэкст» і ўстанаўліваюць раздзелы паміж радкамі, але і ўпрыгожваюць старонкі. Асабліва хораша глядзяцца ўпрыгожанні на тытульных лістах.

Нераўзыдзеным майстэрствам гравіроўкі ўражваюць шматлікія ініцыялы віленскіх кніг. «У Апостале 1525 г. загалоўныя літары, герб Скарыны і манаграма з літарай «Т» выкананы так далікатна і тонка, з такім здзіўляючым густам, што пераўзыходзяць усё награвіраванае падобным жа чынам у Біблії» [205],— зазначаў У. Стасаў.

181. Тытульны ліст «Акафіста» з «Малой падарожнай кніжыцы». 1522

Фігурных дрэварытаў у віленскіх выданнях толькі пяць, і ўсе яны змешчаны ў «Малой падарожнай кніжыцы»: «Благавешчанне», «Багародзіца з анёламі», «Багародзіца са святымі», «Дыспут», «Вадохрышча». Выкананыя ў стылі позняй готыкі, гэтыя дрэварыты па мастацкіх якасцях саступаюць гравюрам пражскіх выданняў. Лепшая сярод іх — «Багародзіца са святымі». Блізкасць да традыцый беларускага мастацтва тут адчуваецца і ў асаблівай святочнасці выявы, і ў яе іканаграфіі, і ў характэрнай для Беларусі зігзагападобнай арнаментыцы (яе Скарына ўжыў толькі аднойчы), і, нарэшце, у выяве бусла ў правым верхнім кутку гравюры. Белаштрыхавая гравіроўка дрэварыта вабіць тонкасцю.

Віленскі перыяд дзейнасці з'яўляецца новым, прыкметным этапам у развіцці друкарскага майстэрства беларускага асветніка-гуманіста. «Віленскія выданні Скарыны па афармленню значна бліжэйшыя да сучаснай кнігі, чым пражскія. Гэта крок наперад у развіцці кнігі ад сярэдневяковых рукапісных традыцый да сучаснага паліграфічнага мастацтва» [206],— піша Л. Уладзіміравас.

Як і большасць тагачасных еўрапейскіх ілюстрацый, ксілаграфіі скарынінскіх кніг ананімныя. Толькі на партрэце Скарыны змешчана манаграма МЗ (або МТЗ) [207]. Д. Равінскі бачыў у ёй літары МЗ і меркаваў, што яна належыць нямецкаму мастаку Цагелю [208]. М. Шчакаціхін назваў некалькі нідэрландскіх і нямецкіх гравёраў, якія ў канцы XV — пачатку XVI ст. падпісвалі свае творы літарамі М. і З: Мацей Цынк, Цагель

---

205 Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского, с. 12.

206 Владимировас Л. Франциск Скорина — первопечатник вильнюсский, с. 50.

207 Літара Т утворана адгалінаваннем пасярэдзіне гарызантальнага штрыха, які перасякае М.

208 Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов.— СПб., 1888, т. 3, стоўб. 1923.

і інш. Але даследчык вымушаны быў прызнаць, што ўся гэта блытаніна імён, зразумела, зусім не высвятляе пытання аб аўтары партрэта Скарыны [209]. Бо ў гісторыі гравюры манаграмы з такім малюнкам літар М, З (і, відаць, Т) не існуе.

Манаграміст МЗ (або МТЗ) быў найбольш дасканалым гравёрам Скарыны. Манера яго разьбы шырокая, дэкаратыўная. Ён віртуозна валодаў рознай штрыхоўкай, з дапамогай якой дакладна перадаваў аб'ём, прастору, перспектыву. Разец майстра не ведаў памылак.

Гаворачы пра аўтарства дрэварытаў Скарыны (у першую чаргу пражскіх), варта адзначыць адзін істотны факт: пераважная іх большасць стваралася спецыяльна для кніг беларускага першадрукара. У гэтым пераконвае адпаведнасць памераў гравюр, вышыні і шырыні наборнай паласы [210]. Відавочна, Скарына наняў да сябе на працу гравёраў, якія спецыяльна выканалі ілюстрацыі да яго выданняў. Факты сведчаць, што гэтыя гравёры былі добра знаёмыя з нямецкай (нюрнбергскай, аўгсбургскай) школай гравюр. Яшчэ М. Шчакаціхін паказаў, што 11 ілюстрацый Трэцяй кнігі Царстваў і «Выхаду» з'яўляюцца істотнымі творчымі пераробкамі гравюр з нюрнбергскіх выданняў: «Сусветнай хронікі» Г. Шэдэля (1493) і «Каментарыяў» М. Лірана (1481) [211].

Адно з важных назіранняў апошніх гадоў — адкрыццё кантактаў паміж дрэварытамі кніг Скарыны і ксілаграфіямі А. Дзюрэра. Як адзначаў Л. Баразна, ніжняя частка гравюры «Тройца» (Быццё, л. 16) стваралася пад уздзеяннем працы А. Дзюрэра «Бітва архангела Міхаіла з д'ябламі» з серыі «Апакаліпсіс» (1498). Паводле назіранняў С. Александровіча, дрэварыт «Благаслаўленне» (Прамудрасць, л. 1) узыходзіць да ксілаграфіі А. Дзюрэра «Сем свяцільнікаў» з таго ж цыкла гравюр.

Варта адзначыць, што ўсе згаданыя дрэварыты кніг Скарыны ў параўнанні з творамі А. Дзюрэра істотна перапрацаваны. Яны прынцыпова зменены кампазіцыйна і, што цікава,

182. Тытульны ліст «Катэхізіса» С. Буднага. 1562

КАТИХИЗІСЪ.
ТО ЕСТЪ,
НАУКА СТАРОДАВНАЯ ХРІСТІАНЬСКАЯ Ѡ СВЕТОГО ПИСМА, ДЛЯ ПРОСТЫХЪ ЛЮДЕЙ ЯЗЫКА РУСКОГО, ВЪ ПЫТАНЯХЪ И Ѡ КАЗѢХЪ СОБРАНА.
Ѡ ПЕРЪВАГО СВЕТОГО АПОСТОЛА ПЕТРА ПОСЛАНІА ЗАЧАЛО

больш «рэнесансныя», чым дзюрэраўскія першакрыніцы з іх відавочнымі адзнакамі позняй готыкі.

Да познегатычнай нямецкай гравюры ўзыходзяць і прадметна-пазнавальныя дрэварыты з Трэцяй кнігі Царстваў і «Выхаду». Выяўлены аналагічныя творы ў наступных выданнях: «Біблія і пасціла» (Страсбург, 1491, 1492), «Пасціла» (Нюрнберг, 1481), «Пасціла» (Кёльн, 1485), Біблія (Базель, 1495).

Два дрэварыты з віленскай «Малой падарожнай кніжыцы» («Дыспут» і «Вадохрышча») надрукаваны з дошак, якія ўжываліся ў «Сусвет-

---

[209] Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы..., с. 196.

[210] Характэрны памер набора 16×10,5 см. Памер партрэта Скарыны 16×10,5 см.

[211] Шчакаціхін М. Гравюры і кніжныя аздобы..., с. 209—211.

най хронiцы» Г. Шэдэля. Iх аўтарам хутчэй за ўсё з'яўляецца настаўнiк А. Дзюрэра Мiхаэль Вольгемут (1434—1519) [212]. У Бiблii 1517—1519 гг. факты «запазычання» або механiчнага капiравання не ўстаноўлены. Меў рацыю М. Шчакацiхiн, якi, паказаўшы пэўную залежнасць некалькiх дрэварытаў ад тагачаснай нямецкай графiкi, сцвярджаў, што «залежнасць гэта нiколi не пераходзiла ў простае перайманне: трымаючыся заўсёды на вышынi сучасных заходнееўрапейскiх выданняў i часам нават перавышаючы некаторыя з iх, выданнi Скарыны ў вонкавым сваiм выглядзе ў той час уяўляюць сабой нешта зусiм асаблiвае, арыгiнальнае, адзначаюцца нейкiм надзвычай тонкiм i добра сфармiраваным мастацкiм густам» [213].

Такога пункту погляду трымаюцца i сучасныя даследчыкi. Добры знаўца еўрапейскай кнiгi i гравюры А. С. Мыльнiкаў пiша: «Мастацка-палiграфiчнае афармленне кнiг Скарыны цалкам самабытнае... Iлюстрацыi Скарыны, многiя элементы ўпрыгожання кнiгi i сам шрыфт нiдзе не сустракалiся ў iншай выдавецкай практыцы, дзякуючы чаму скарынiнскiя выданнi вызначалiся сваёй арыгiнальнасцю. Яркая iндывiдуальнасць iх, якая даходзiла ў iншых выпадках да выключнай смеласцi (змяшчэнне ў Бiблii партрэта перакладчыка-выдаўца), падкрэслiваецца яшчэ i тым, што на гравюрах нязменна паўтараўся герб Францыска Скарыны — сонца i месяц» [214].

Ступень удзелу самога Скарыны ў выкананнi гравюр няясная. М. Шчакацiхiн меркаваў, што ён быў аўтарам асобных падрыхтоўчых малюнкаў; Л. Баразна настойваў, што Скарына з'яўляецца «адзiным аўтарам усiх гравюр i заставак, змешчаных у яго кнiгах» [215].

Дакументамi гiпотэзы не пацвярджаюцца. На нашу думку, Скарына быў арганiзатарам i iнiцыятарам усiх работ па афармленню Бiблii, сапраўдным натхнiцелем i кансультантам мастакоў. Парадак выканання гравюр быў такi: задума таго цi iншага дрэварыта належала Скарыне, якi ў асобных выпадках мог падказаць мастаку i кампазiцыю будучай працы [216]. Затым гравёр рэалiзаваў задуму ў матэрыяле. Усе подпiсы да гравюр зноў-такi рабiў Скарына, якi ўважлiва сачыў за ходам усiх работ. Такiм чынам, большасць iлюстрацый — вынiк творчага супрацоўнiцтва Скарыны з гравёрамi-выканаўцамi. У гэтым супрацоўнiцтве першадрукару належала вядучая роля. Менавiта з гэтай прычыны многiя гравюры адзначаны ўласным «гербам» Скарыны — выявай сонца i месяца. Сваю ўласную iнiцыятыву ў iлюстраваннi кнiг Скарына падкрэслiвае i ў выказваннях аб гравюрах: «Положил есми в сих книгах образци...» [217]

Далейшае развiццё кнiжнай гравюры звязана з выдавецкай дзейнасцю беларускiх друкарань. Тэндэнцыi эвалюцыi не дазваляюць гаварыць пра безупыннасць мастацкай традыцыi: пасля Скарыны ў развiццi беларускага друкарства наступiў перапынак, якi працягваўся каля 30 гадоў. З другой паловы XVI ст. друкарнi ўзнiкаюць у Брэсце (1553—1554,

[212] Аб сувязях асобных дрэварытаў Скарыны з iлюстрацыямi «Хронiкi» Г. Шэдэля пiсалi П. Уладзiмiраў i М. Шчакацiхiн. Новыя аналогii ў наш час адзначаў А. Белавусаў (Белоусов А. Монограмма Ф. Скорины.— Вокруг света, 1979, № 1, с. 42—44).

[213] Шчакацiхiн М. Гравюры i кнiжныя аздобы..., с. 394.

[214] Мыльнiкаў А. С. Скарына i чэшскае кнiгадрукаванне, с. 190.

[215] Гравюры Францыска Скарыны. Каментарыi, с. 9.

[216] Некаторыя дрэварыты «выяўленча» звязаны з прадмовамi Скарыны; часам ствараецца ўражанне, што яны iлюструюць не бiблейскiя кнiгi, а скарынiнскiя каментарыi да iх.

[217] Скарына Ф. Прадмовы i пасляслоўi, с. 47.

1558—1561, 1562—1568), Нясвіжы (1562—1571), Цяпіне (1565?), Заблудаве (1568—1570), Лоску (1574—1589), Вільні (1574), Слуцку (1580), Любчы (1612 — каля 1656) і іншых гарадах і мястэчках Беларусі. Каля дзесяці друкарань дзейнічала ў сталіцы Вялікага княства Літоўскага Вільні, якая ў тыя часы займала вядучае месца сярод іншых цэнтраў кнігадрукавання. У 70-я гады XVI ст. тут заснавалі кірыліцкую друкарню беларускія купцы Лука і Кузьма Мамонічы. У 1576 г. выпускаць кнігі пачала друкарня Віленскай езуіцкай акадэміі. Затым з'яўляюцца друкарні Васіля Гарабурды, Данііеля Лянчыцкага, Яна Карцана (1580), Андрэя Волана (1583), Якуба Моркунаса (1592), Віленскага праваслаўнага брацтва і інш.[218]

Тэматыка тагачасных выданняў была самая разнастайная. Апрача тэалагічнай літаратуры выдаваліся падручнікі, палемічныя творы, календары, заканадаўчыя акты, кнігі па медыцыне і ваеннаму мастацтву, апісанні падарожжаў, творы антычных аўтараў і г. д.

Многія тагачасныя выданні аформлены з вялікім густам. У практыку друкароў увайшлі тытульны ліст, франтыспіс, застаўкі, канцоўкі, ініцыялы, наборныя ўпрыгожанні. Асноўным сродкам афармлення беларускіх старадрукаў па-ранейшаму быў «абразны» падоўжны дрэварыт. Мастакі кнігі, друкары нярэдка звярталіся да вопыту Скарыны. Паслядоўна працягвалі яго традыцыі відныя дзеячы беларускай культуры Сымон Будны (1530—1593) і Васіль Цяпінскі (каля 1540—1604). Першы каля 1562 г. надрукаваў у Нясвіжы «Катэхізіс». На тытульным лісце змешчана прамавугольная чорнаштрыхавая застаўка, у якой геаметрычнае пляценне арганічна спалучаецца з

[218] Анушкін А. На заре книгопечатания в Литве.— Вильнюс, 1970, с. 8—12.

183. Партрэт Васіля Цяпінскага. 1576

184. Алегарычная выява граматыкі з «Грамматікі словенскай» Л. Зізанія. 1596

раслiннай арнаментыкай. Яе малюнак своеасаблiвы, адметны ад скарынiнскага. Тытульны аркуш «Катэхiзiса» даволi арыгiнальны па задуме, лаканiчны, стрыманы па выкананню, але выразны, чытальны. Шрыфтавая кампазiцыя тытула i яе каляровае вырашэнне былi, несумненна, падказаны Скарынай: загалоўнае слова «Катэхiзiс» тут, як i ў пражскай Бiблii, набрана буйным шрыфтам i выдзелена чырвонай фарбай. Ды i сама тэхнiка двухколернага друку — з дзвюх форм у два пракаты — таксама iдзе ад практыкi Скарыны. У адных выпадках тэкст у «Катэхiзiсе» закампанаваны на старонках у форме трохвугольнiкаў, у другiх — у выглядзе чашы.

Уплыў Скарыны на Буднага найбольш прыкметны ў малюнку шрыфтоў, якiмi надрукаваны «Катэхiзiс». Падабенства шрыфтоў абодвух асветнiкаў такое блiзкае, што некаторыя даследчыкi лiчылi, што ў «Катэхiзiсе» выкарыстаны шрыфт Скарынавай Бiблii. Дакладнасць копii сведчыць, несумненна, пра майстэрства мастакоў кнiгi.

Акрамя «Катэхiзiса» Будны выдаў у Нясвiжы кнiгу «Аб апраўданнi грэшнага чалавека перад богам». Яна не захавалася. Адзiны экземпляр выдання ў свой час быў апiсаны рускiм бiблiёграфам В. Сопiкавым. Паводле гэтага апiсання, кнiга была надрукавана лiтарамi, «падобнымi да «Катэхiзiса» i вельмi падобнымi да тых, што знаходзяцца ў Бiблii Скарыны» [219].

Апрача Буднага, традыцыi Скарыны паслядоўна развiвалiся яго сучаснiкам i аднадумцам Васiлём Цяпiнскiм. Славутае «Евангелле» Цяпiнскага, надрукаванае ў 70-я гады XVI ст., мае фармат «у лiст». На старонцы 43—44 радкi тэксту. Евангелле надрукавана ў дзве калонкi: злева царкоўнаславянскi тэкст, справа — беларускi. Абодва тэксты ўзяты ў лiнейныя няроўныя рамкi. Кнiга аформлена вельмi сцiпла: аднаколерны друк, заставак, канцовак i фiгурных дрэварытаў няма.

На асобных старонках шрыфтавая па характару кампазiцыя, загаловак набраны з iнiцыялаў, закампанаваных, як i ў Скарыны, у роўныя прамавугольнiкi. На кожнай старонцы зверху наборная арнаментыка. Яе просты па малюнку матыў дубовых лiстоў той жа, што i ў «Катэхiзiсе» Буднага.

Iнiцыялы двух тыпаў — вялiкiя i малыя. Вялiкiя (дзве лiтары «К» рознага малюнка) дадзены толькi на тытуле. У абодвух тыпах прамавугольных iнiцыялаў малюнак лiтар i iх аздоба — раслiнная арнаментыка — трактуюцца, як у Скарыны, белым штрыхом.

Як i «Катэхiзiс» Буднага, «Евангелле» Цяпiнскага пры ўсёй сцiпласцi афармлення з'яўляецца унiкальным помнiкам нацыянальнай культуры.

У 1919 г. беларускi бiблiёграф Р. Зямкевiч у часопiсе «Беларускае жыццё» (№ 5) упершыню надрукаваў партрэт Цяпiнскага, якi быў знойдзены iм у бiблiятэцы К. Святаполк-Завадскага ў Крошыне. Адбiтак дрэварыта, датаванага 1576 г., быў выяўлены ў брэсцкай Бiблii 1563 г. Месцазнаходжанне гэтага адбiтка зараз невядома, але аб мастацкiх якасцях партрэта пэўнае ўяўленне дае копiя алоўкам, зробленая Р. Зямкевiчам [220].

Цяпiнскi намаляваны амаль у фас у еўрапейскiм адзеннi. Вобраз ярка iндывiдуалiзаваны, канкрэтны: на партрэце чалавек iнтэлiгентны, адукаваны, абаяльны. Лёгкая ўсмешка падкрэслiвае добразычлiвасць, ду-

[219] Сопиков В. Опыт российской библиографии.— СПб., 1813, ч. 1, с. 11, 168, № 793.

[220] Галенчанка Г. Я. Партрэты першадрукароў.— Помнiкi гiсторыi i культуры Беларусi, 1972, № 1, с. 28—29.

шэўную цеплыню. Простая, лаканічная кампазіцыя, жыццёвасць характарыстыкі, пераканаўчы малюнак і мадэліроўка формы сведчаць, што над партрэтам працаваў вопытны мастак.

Партрэт падпісаны па-беларуску: «Васіль Цяпінскі», прычым графіка шрыфту тая ж, што ў «Евангеллі»,— скарынінская.

Традыцыі Скарыны паслядоўна працягвалі і друкарні брацтваў. Аднак братчыкі выкарыстоўвалі толькі застаўкі і ініцыялы Скарыны — тэматыка і стыль яго фігурных ілюстрацый у кірыліцкіх кнігах не паўтараліся.

Сярод найбольш ранніх выданняў, арнаментыка якіх узыходзіць да Скарыны,— «Псаломніца», выдадзеная Свята-Духаўскім віленскім брацтвам у 1695 г. Як і «Апостал», кніга надрукавана ў 8-ю долю ліста дакладным, выразным шрыфтам, які шырока прымяняўся ў брацкай друкарні. Кніга багата ўпрыгожана арнаментам: у ёй 41 застаўка (з 9 дошак), 4 канцоўкі (з 3 дошак) і 190 ініцыялаў (з 58 дошак). Усе застаўкі і ініцыялы надрукаваны з дошак віленскіх выданняў Скарыны. Друкарскі матэрыял віленскіх выданняў Скарыны выкарыстаны таксама на старонках «Малітваў штодзённых» (1595, 1596): застаўкі з раслінпай арнаментыкай, умоўнымі відарысамі чаш, стылізаваных птушак, дэльфінаў, ініцыялы. Да традыцый Скарыны ўзыходзіць і афармленне падручнікаў, выдадзеных святадухаўскай друкарняй у 1596 г.: «Грамматікі словенскай» Лаўрэнція Зізанія, «Азбукі» (Буквар) Лаўрэнція і Стэфана Зізаніяў, «Часоўніка». З дошак, што засталіся ад віленскай друкарні Скарыны, адціснуты ўпрыгожанні і іншых кніг брацтва: «Новага запавету» (1596), «Сказання пра антыхрыста» (1596) С. Зізанія, «Кнігі пра веру» (1596) і інш.

Упрыгожанні Ф. Скарыны брацкія друкары ўжывалі і пасля пераезду друкарні ў мястэчка Еўе (Вэвіс), непадалёку ад Вільні. Ужо ў самым раннім еўенскім выданні — «Новым запавеце» (1611) сярод іншых аздоб сустракаюцца ўпрыгожанні скарынінскага стылю (61 застаўка з 9 дошак, 45 канцовак з 7 дошак). Загалоўныя літары еўенскага «Новага запавету» таксама ідуць ад ініцыялаў Скарыны. Друкарскі матэрыял Скарыны (або прамое яго перайманне) еўенская друкарня выкарыстоўвала аж да сярэдзіны XVII ст.

Апрача аўтэнтычных дошак кніг Скарыны брацкія друкары нярэдка капіравалі іх аздобы. Такія копіі зроблены для «Псаломніцы» (1596), «Часоўніка» (1596) і інш.

Такім чынам, арнаментальна-дэкаратыўныя аздобы кніг Скарыны ўздзейнічалі на фарміраванне мастацкіх традыцый выданняў беларускіх братчыкаў. Што датычыцца яго выдатных фігурных дрэварытаў, то яны досыць рэдка рабіліся прадметам пераймання. Пэўны ўплыў Скарыны адчуваецца ў асобных гравюрах брэсцкай Бібліі 1563 г., выдадзенай на сродкі Мікалая Радзівіла Чорнага. Гэта сапраўды шэдэўр польскамоўнага кнігадрукавання на беларускай зямлі. Яна надрукавана памерам «у ліст» на 738 старонках, мае два гравіраваныя тытулы, 14 ілюстрацый. Кожная глава Бібліі пачынаецца гатычным ініцыялам, які мае форму «пляцёнкі». На асобных старонках сустракаюцца вялікія літары з матывамі аканту, а часам і з элементамі тэраталогіі. Ініцыялаў шмат, па 2—3 на кожнай старонцы; як і ў Бібліі Скарыны, яны з'яўляюцца тут адным з важнейшых кампанентаў афармлення і ўдала ажыўляюць тэкст, набраны ў дзве калонкі гатычным шрыфтам.

Тытул брэсцкай Бібліі належыць да лепшых загалоўных лістоў таго часу. Выкананыя ў рэнесансным стылі архітэктурныя матывы (калоны, порцікі) гарманічна аб'яднаны з біблейскімі і евангельскімі сцэнамі

(«Распяцце», «Грэхападзенне», «З'яўленне меднага змея» і інш.).

У асобных ілюстрацыях брэсцкай Бібліі бачны кантакт з гравюрамі Скарыны. Гэты кантакт асабліва прыкметны ў ксілаграфіях «Узор стала», «Узор кіёта» і інш. Аналагічныя дрэварыты змешчаны і ў нямецкіх бібліях канца XV ст. (кёльнская, нюрнбергская і г. д.). Але дрэварыты брэсцкай Бібліі ўсё ж бліжэй да выданняў Скарыны. Боханы хлеба ў брэсцкай Бібліі, як і ў скарынінскай, маюць круглую форму, а ў нямецкіх гравюрах (у тым ліку ў «Хроніцы» Шэдэля) — чатырохвугольную. Падобныя да скарынінскіх і іншыя гравюры, што заўважана даследчыкамі [221].

У далейшым развіцці кніжнай гравюры прыкметную ролю адыграла таксама Заблудаўская друкарня, дзе працаваў выдатны рускі першадрукар Іван Фёдараў са сваім памочнікам беларусам Пятром Мсціслаўцам. Як вядома, іх супрацоўніцтва пачалося ў Маскве, дзе яны выдалі «Апостал» (1564), а затым — «Часоўнік» (1565). Неўзабаве пасля гэтага славутыя друкары пераехалі ў Заблудаў, дзе на сродкі беларускага магната Р. Хадкевіча надрукавалі «Евангелле вучыцельнае» (1569) і «Псалтыр» (1570). З Масквы друкары прывезлі з сабой частку друкарскага матэрыялу. Разам з тым шэраг арыгінальных дошак быў створаны ў Заблудаве.

Заблудаўскі першынец — «Евангелле» — выдадзены фарматам «in folio» на 8 пранумараваных і 399 адзначаных кірыліцкімі лічбамі лістах. Афармленне складаецца з тытульнага ліста, адной старонкавай гравюры («Герб Хадкевіча»), заставак, канцовак і ініцыялаў-ламбардаў.

Побач з маскоўскімі старадрукарскімі застаўкамі ў заблудаўскім «Евангеллі» ўпершыню ў практыцы Фёдарава і Мсціслаўца з'яўляюцца творы кніжнай графікі, якія ўзніклі пад уздзеяннем беларускага мастацтва кнігі: тытул, геральдычная гравюра, канцоўкі.

Вылучаецца змешчаная на адвароце тытула вялікая старонка-гравюра — «Герб Хадкевіча». Прафесійнае выкананне герба няроўнае. Віртуозна награвіраваны пышнае, дэкаратыўнае лісце, архітэктурныя матывы; гнуткія чорныя лініі, якімі яны мадэліраваны, выкананы ўпэўненай рукой вопытнага майстра. Картуш з малюнкамі, наадварот, зроблены менш удала: леў намаляваны занадта ўмоўна, нават схематычна, падобны да пудзеля. Трактоўка нагадвае львоў на скарынінскай гравюры «Даніїл з ільвамі». Некалькі спрошчана, наіўна трактуецца і коннік у левым ніжнім кутку картуша. Але гэтыя недахопы не псуюць агульнага добрага ўражання ад гравюры — выдатнага твора геральдычнай графікі.

У другім заблудаўскім выданні — «Псалтыру» — рэквізіт гравюр прыкметна павялічыўся. Кніга выдадзена ў чацвёртую долю ліста (фармат пражскай Бібліі Скарыны). Прыкметна зменшаныя ў памеры застаўкі набылі камернае гучанне. Іх выразныя геаметрычныя абрысы, што ідуць ад віленскіх аздоб Скарыны, арыгінальна з'яднаны з матывамі маскоўскай старадрукарскай арнаментыкі. Для «Псалтыра» быў зроблены новы варыянт герба Хадкевіча, а таксама фігурная гравюра «Цар Давід», на якой выканаўца псалмоў сядзіць у крэсле на фоне трыумфальнай аркі ў пышным адзенні, на галаве карона, вакол якой ззяе прамяністы німб.

Заблудаўскі «Давід» некалькі адыходзіць ад агульнапрынятай трактоўкі: у руках славутага цара — выканаўцы псалмоў замест традыцыйнай ліры — кніга, каля ног — леў.

Паводле назірання А. Сідарава, гравюра ўзыходзіць да «Бібліі»

[221] Мікалаеў М. «Зроблена ў Брэсце 1563 года месяца верасня чацвёртага дня».— Беларусь, 1980, № 12, с. 22—23.

І. Фейерабендта, выдадзенай у 1560 і 1564 гг. На адной з яе ілюстрацый, як і ў заблудаўскім «Псалтыры», Давід таксама паказаны з ільвом [222]. З гэтай жа ілюстрацыі запазычаны малюнак крэсла і ромбападобная падлога. Аднак кампазіцыя гравюры і нават малюнак ільва ў «Бібліі» Фейерабендта прыкметна адрозніваюцца ад заблудаўскага «Давіда». Цалкам самастойная тут і акаймоўка — багата аздобленая архітэктурная рамка.

Гравюра падабалася сучаснікам. Як устанавілі А. Сідараў, В. Лук'яненка, Я. Запаска, яе неаднойчы капіравалі ў Вільні ў друкарні Мамонічаў («Псалтыр», 1586, 1591—1592, 1593), а арыгінальную дошку Фёдараў перавёз з Заблудава ў Львоў, дзе яна неаднойчы друкавалася («Псалтыр», 1637 і 1665).

Заблудаўскі «Давід» сваёй відовішнасцю і імпазантнасцю папярэднічае тым буйным дэкаратыўным гравюрам-франтыспісам, якія з'явіліся пазней у віленскіх выданнях Мсціслаўца.

Як і ў выданнях Скарыны, у аздабленні заблудаўскіх кніг (іх дрэварыты таксама ананімныя) прымалі ўдзел некалькі майстроў. Сярод іх першым павінен быць названы Іван Фёдараў, які, паводле думкі даследчыкаў, быў таксама мастаком і, магчыма, гравёрам. Можна меркаваць, што менавіта ён выканаў большасць выдатных стардрукарскіх заставак «Евангелля» (1569) і «Псалтыра» (1570).

З заблудаўскіх памочнікаў І. Фёдарава вядомы толькі Грынь Івановіч — ураджэнец Заблудава, таленавіты друкар і мастак. Магчыма, ён намаляваў і награвіраваў «Цара Давіда». У такім выпадку Грыню належыць і другі варыянт герба Р. Хадкевіча, «жывапісная» трактоўка якога набліжаецца па стылю да «Цара Давіда».

222 Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра.— М., 1951, с. 93—94.

Пасля Заблудава развіццё друкарства і гравюры ў Беларусі ўжо не спынялася. Далейшыя дасягненні кніжнай графікі звязаны з друкарняй Мамонічаў, заснаванай у Вільні ў 70-я гады XVI ст. З мастацка-паліграфічнага боку асабліва цікавы першы этап дзейнасці друкарні, калі там працаваў П. Мсціславец — фактычны яе стваральнік. П. Мсціславец выдаў тут «Евангелле напрастольнае» (1575), «Псалтыр» (1576) і «Часоўнік» (1574—1576). Гэтыя выданні набраны буйным прыгожым паўуставам. У іх афармленні выкарыстана шмат графічна-арнаментальных аздоб, а таксама кінавар, якая ў спалучэнні з чорным шрыфтам надавала кнігам мажорнае дэкаратыўнае гучанне.

Па колькасці і майстэрству выканання дрэварытаў вылучаецца «Евангелле». Мастацкае аздабленне кнігі складаецца з чатырох гравюр з выявамі евангелістаў, сцэны распяцця, заставак і вялікіх ініцыялаў. У застаўках Мсціславец упершыню выпрацаваў новы тып друкарскай арнаментыкі — чорныя лініі па белым фоне. Раней такая арнаментыка ў кірыліцкім кнігадрукаванні нідзе не ўжывалася.

Асабліва дасканалыя вобразатворы евангелістаў Лукі, Марка, Мацфея і Іаана, што змешчаны перад пачаткам кожнага Чацвёраевангелля. Пасля рукапісных кніг (Аршанскае і Універсітэцкае евангеллі XII ст.) гэта першыя вобразы евангелістаў у беларускіх стардруках. Як і на беларускіх мініяцюрах, усе чатыры евангелісты адлюстраваны ў сядзячых паставах з кнігамі на каленях. Побач з евангелістамі — традыцыйныя сімвалы: анёл ля Мацфея, арол ля Марка, цяля ля Лукі, крылаты леў ля Іаана.

Своеасабліва суадносяцца ў гравюрах фігуры з фонам. У большасці візантыйскіх і заходнееўрапейскіх мініяцюр евангелісты даюцца або на архітэктурным фоне (пад трыум-

185. Евангеліст Матфей. Франтыспіс «Евангелля» П. Мсціслаўца. 1575

фальнай аркай ці ў нішах накшталт алтарнай апсіды), або на фоне зусім абстрактным, часта залатым. Мсціславец таксама не пазбягае архітэктурных дэталей: калонак з «лускою» (рэнесансны матыў), паўцыркулярных арак, падобных да брам. Але пераважае раслінная арнаментыка, якая і надае ксілаграфіям арыгінальны дэкаратыўны стыль. Фігуры евангелістаў як бы зліты з фонам, іх нельга «выняць», не парушыўшы цэлага.

А. Сідараў зазначае, што выявы евангелістаў — «рэдкая, яшчэ не вядомая гісторыі мастацтва стылістычная з'ява». Пры гэтым даследчык адзначае ў іх рысы маньерызму [223].

Як і большасць тагачасных твораў, усе дрэварыты выданняў П. Мсціслаўца ананімныя. Але з дакументаў вядома, што ўвесь друкарскі матэрыял быў яго ўласнасцю [224]. Таму П. Мсціслаўца трэба лічыць аўтарам гравюр.

Уклад П. Мсціслаўца ў развіццё кніжнай гравюры быў вельмі значны. Ён заснаваў адметную школу гравюры. Як заўважыў А. Някрасаў, «у гравюры Беларусі да канца XVI ст. сцвердзіўся створаны Пятром Мсціслаўцам арыгінальны беларускі стыль» [225]. Гравёрная школа П. Мсціслаўца бярэ пачатак з дрэварытаў «Евангелля» (1575) і «Псалтыра» (1576). Усе самыя выдатныя ксілаграфіі Вільні і Еўі рабіліся пад іх непасрэдным уплывам. Створаны ў «Евангеллі» яскравы тып імпазантнай, франтыспіснай гравюры трывала ўвайшоў у кніжную графіку, а асобны святочны «дэкаратыўны стыль» Мсціслаўца — у арнаментыку, фігурныя гравюры, тытульныя лісты. Мастакі Вільні і Еўі пераймалі гэты стыль амаль да сярэдзіны XVII ст.[226]

Новае, важнае слова ў беларускай кніжнай графіцы было сказана пры выданні Мамонічамі юрыдычна-заканадаўчых актаў на беларускай мове — «Трыбунала» (1586) і «Статута Вялікага княства Літоўскага» (1588). Значэнне гэтых выданняў цяжка пераацаніць, бо імі быў створаны новы тып кнігі — простай, стрыманай і лаканічнай. «Трыбунал» і «Статут» — узоры арганічнага сінтэзу мастацкага афармлення і зместу. Яны былі набраны спецыяльна адлітым шрыфтам — курсівам, зробленым па ўзору беларускіх рукапісаў (упершыню курсіўны шрыфт быў ужыты Мамонічамі ў «Зборніку» 1585 г.).

Якасць друку «Трыбунала» і «Статута Вялікага княства Літоўскага» вельмі высокая, літары выразныя, дакладныя. У вырашэнні тытула «Трыбунала» мастакі ўпершыню звярнуліся да сімволіка-эмблематычнага стылю афармлення. Першае слова загалоўка — «Трыбунал» — награвіравана на фоне гірлянд кветак і лісцяў. Ніжэй ідзе лаканічны малюнак: пад агульнай каронай — гербы Польшчы і Вялікага княства Літоўскага — сімвал аб'яднання дзвюх дзяржаў. Штрых тонкі, дакладны, малюнак экспрэсіўны, дынамічны. Строгае і лаканічнае афармленне тытульнага ліста «Трыбунала» адпавядала афіцыйнаму характару выдання.

Сімволіка-эмблематычны прынцып афармлення быў удала развіты ў «Статуце Вялікага княства Літоўскага». Гэта адзін з першых у Еўропе збораў законаў юрыдычнага права. Першыя словы назвы, як і ў «Трыбунале», закампанаваны ў гірлянду з кветак, награвіраваных з гу-

[223] Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра, с. 120.

[224] Литовские епархиальные ведомости, 1883, № 41, с. 336—368.

[225] Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство.— М., 1937, с. 308—309.

[226] Аб гэтым гл.: Шматаў В. Ф. Гравёрная школа Пятра Мсціслаўца.— Мастацтва Беларусі, 1984, № 1.

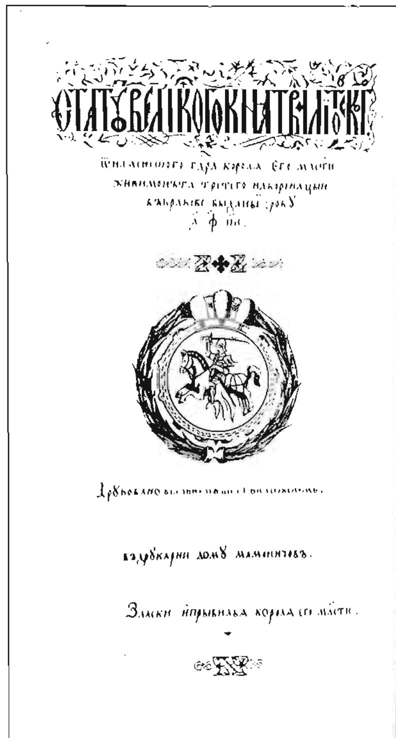
стам і фантазіяй. Ніжэй загалоўка, амаль у цэнтры — герб Вялікага княства Літоўскага, выкананы тэхнікай медзярыта.

Як і ў «Трыбунале», у афармленні «Статута» шырока выкарыстаны традыцыі беларускай рукапіснай кнігі: курсіўны шрыфт, двухколернасць, вёрстка пірамідай. На адвароце загалоўнага ліста змешчаны гравюрны ны партрэт, удзельная вага якога у параўнанні з жывапісам у мастацтве Вялікага княства Літоўскага была досыць высокай [227].

З літаратурных крыніц вядома аб існаванні партрэтаў Сігізмунда I Старога і яго жонкі Боны, што датуюцца 1521 г. Выкананыя ў тэхніцы гравюры, партрэты часам расфарбоўва-

186. Тытульны ліст кнігі «Трыбунал». 1586

187. Тытульны ліст Статута Вялікага княства Літоўскага. Вільня, 1588. Друкарня Мамонічаў



партрэт Сігізмунда III у фігурнай рамцы. Усе кампаненты мастацкай аздобы — застаўкі, канцоўкі, ініцыялы — выкарыстаны з пачуццём меры, з улікам дзелавога, афіцыйнага характару кнігі і ў той жа час прыгожа.

Станковая графіка ў параўнанні з кніжнай атрымала ў разглядаемы перыяд меншае развіццё. Важным відам станковай графікі быў графічліся акварэллю. Ёсць таксама звесткі, што адзін з партрэтаў Сігізмунда I Старога быў пасланы ў Базель Эразму Ротэрдамскаму [228].

[227] Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы.— Л., 1972, с. 43.

[228] Galaunė P. Lietuvos grafika XVI—XIX.— У кн.: Iš Lietuvių Kultūros istorijos. Vilnius, 1961, s. 272.

Адначасова з партрэтам у XVI ст. развіваліся картаграфія, а таксама гарадскі пейзаж, якія выконваліся ў тэхніцы медзярыта. У 1579 г. былі награвіраваны на медзі «Карта Полацкай зямлі» і «План Полацка» [229]. Малюнкі зрабіў С. Пахалавіцкі — пісар каронпай канцылярыі Стэфана Баторыя, які ў 1579 г. удзельнічаў у аблозе Полацка, аб чым сведчаць подпісы на абодвух творах, а гравіраваў італьянскі майстар Дж. Батыста Кавалерыс. План і карта Полацка — дасканалая, дакладная работа. На іх скрупулёзна перададзены рэльеф мясцовасці, рэчкі, дрэвы, будынкі, дарогі. З добрым майстэрствам награвіраваны тэкст. С. Пахалавіцкаму належыць таксама некалькі малюнкаў замкаў Полаччыны.

Выдатным творам графікі з'яўляецца медзярыт «Від Гродна з выездам пасольства маскоўскага і італьянскага ў часе сейма пры Сігізмундзе Аўгусце». Жанр гістарычнай кампазіцыі ў гэтай працы аб'яднаны з гарадскім краявідам. Гравюра выканана ў 1568 г. у Нюрнбергу вядомым майстрам М. Цюнтам па малюнку Г. Адэльгаўзера, зробленым, відавочна, з натуры. Вядомы і іншыя гравюры з адлюстраваннем Гродна [230]. У канцы XVI ст. тэхніка медзярыта пачала прымяняцца і для выканання ілюстрацый [231].

Такім чынам, развіццё графікі ў разглядаемы перыяд адзначана прыкметнымі дасягненнямі. У рукапісах працягвала жыццё мініяцюра. У стадруках у пачатку XVI ст. упершыню на ўсходнеславянскіх землях нарадзілася кніжная ілюстрацыя ў тэхніцы дрэварыта і медзярыта, атрымала пэўнае развіццё і станковая графіка. Поспехі беларускай гравюры гэтага часу — вынік наватарскай дзейнасці Скарыны, плённага супрацоўніцтва Фёдарава, Мсціслаўца і многіх невядомых майстроў беларускіх друкарань, графікаў-станкавістаў.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

XIV—XVI стст.— перыяд інтэнсіўнага развіцця дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, у аснове якога ляжалі традыцыі, закладзеныя яшчэ ў эпоху Кіеўскай Русі. У кераміцы, ювелірным мастацтве, шклоробстве наглядалася блізкасць аналагічным вырабам старажытнарускага часу. Разам з тым змены ў сацыяльна-эканамічным стане грамадства высоўвалі новыя патрабаванні да дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Вылучэнне рамесніцкай вытворчасці з іншых відаў працоўнай дзейнасці выклікала хуткі колькасны рост рамеснікаў. Пашыраецца працэс спецыялізацыі рамяства, расшчапленне асобных відаў рамесніцкай вытворчасці на больш вузкія спецыяльнасці, што вяло да ўдасканалення майстэрства, узбагачэння прыёмаў творчасці і павышэння мастацкіх якасцей вырабаў.

Цэнтрамі рамесніцкай вытворчасці становяцца гарады. Акрамя таго, шмат рамеснікаў працавалі пры манастырах, замках, маёнтках. Магнаты, зацікаўленыя ў развіцці рамесніцкай вытворчасці, часам давалі майстрам пэўныя льготы. «Устава на валокі» (1557), напрыклад, заахвочвала рамеснікаў асядаць пры замках і дварах і забараняла скарыстоўваць іх на іншых работах. У 1596 г. кароль Сігізмунд III Ваза выдаў указ, паводле якога ювеліры, краўцы, разьбяры, ганчары, цесля-

[229] Рэпрадуцыраваны ў кнізе «400-годдзе беларускага друку».— Мн., 1926, с. 84, 96.

[230] Кішчык Ю. М. Гродна сярэдневяковы.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі. Мн., 1974. № 4. с. 24.

[231] Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст., с. 118.

ры і іншыя рамеснікі вызваляліся ад замкавай павіннасці [232].

У XV ст. на Беларусі ўзніклі першыя аб'яднанні рамеснікаў — цэхі, са сваімі ўставамі і прывілеямі. Цэхі дбалі пра якасць прадукцыі, клапаціліся аб падрыхтоўцы майстроў. Праўда, некаторая частка рамеснікаў, у першую чаргу вясковых, працавалі па-за цэхавымі аб'яднаннямі, што накладвала адбітак на іх творчасць. Калі многія вырабы, створаныя ў цэхах, сведчаць пра добрую арыентацыю цэхавых майстроў у мастацкіх стылях суседніх краін, то для творчасці пазацэхавых рамеснікаў характэрна перавага мясцовых народных традыцый.

188. Абклад Лаўрышаўскага евангелля. XIV—XV стст. Нацыянальны музей у Кракаве. ПНР

Значную частку гарадскіх рамеснікаў у XIV—XVI стст. складалі майстры па апрацоўцы металу. З больш чым 200 прафесій і спецыяльнасцей, што згадваюць крыніцы XVI ст., да металаапрацоўчай і металаздабываючай вытворчасці адносілася 25 прафесій, з іх 16 — збройнікаў [233].

Вялікім густам, зграбнасцю формы, тонкасцю работы, прымяненнем разнастайных відаў мастацкай апрацоўкі металу вызначаліся вырабы майстроў-ювеліраў. Літыя залатыя ці срэбраныя падвескі, пярсцёнкі, бранзалеты, завушніцы аздабляліся чаканкай, гравіраваннем, зярненнем, чарненнем, эмалямі, каштоўнымі камянямі. Для храмаў ствараліся высокамастацкія абклады кніг і абразоў, крыжы, дарахавальніцы, свечнікі, рытуальны посуд. На жаль, большасць з гэтых твораў не захавалася. Адны былі разрабаваны ў час войнаў, частка пераплаўлена для вырабу новых рэчаў, а іншыя загінулі ў полымі пажараў. Пра большасць ювелірных вырабаў XV—XVI стст. можна меркаваць толькі па апісаннях і малюнках. Так, у Благавешчанскай царкве Супрасльскага манастыра знаходзіліся «...крест с частицами древа Животворящего Креста Господня» 1500—1510 гг., дарахавальніца, якая мела выгляд супрасльскай царквы, дар Хадкевіча — пацір срэбраны з пазалотай, з яго гербам [234]. Тут жа захоўвалася шмат іншых рэчаў: паціраў, дзіскасаў, абкладаў кніг і абразоў, аздобленых рознымі відамі дэкору: гравіраваннем, эмаллю, чарненнем, чаканкай.

Тэхніка чаканкі, якая, па выказванню Б. Рыбакова, з'яўляецца свое-

[232] Краснянскі Г. Музейныя помнікі старадаўніх віцебскіх рамесніцкіх арганізацый.— У кн.: Віцебшчына. Віцебск, 1925, т. 1, с. 42.

[233] Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии XVI—XVII вв., с. 79.

[234] Всеобщий путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и св. Афону.— М., 1907, с. 184.

асаблівым відам скульптуры [235], знайшла шырокае распаўсюджанне ў афармленні абкладаў кніг і абразоў. У той жа Благавешчанскай царкве Супрасльскага манастыра захоўваліся «Евангелие перкгаменное старое, новокованное сребром с позолотою со всих сторон» і «Евангелие напрестольное у великой церкви, новое с оковы серебряными, с позолотою» [236].

Вельмі часта ў адным творы спалучаліся разнастайныя тэхнікі адздзелкі. Так, абклад «Евангелля» 1598 г. з Віцебска (Віцебскі абласны краязнаўчы музей) выканан трыма відамі мастацкай апрацоўкі металу. Цэнтральная частка, якая мае форму эліпса, зроблена са срэбраных пласцін, аздобленых гравіраваннем, эмалямі і чарненнем. У адрозненне ад эмалей рускіх майстроў, якія любілі яркія, насычаныя, кантрастныя фарбы, пласціны работы беларускіх майстроў распісаны ў стрыманай гаме жоўтымі, зялёнымі і сінімі колерамі.

Спалучэнне розных відаў мастацкай апрацоўкі металу асабліва выразна праявілася ў дэкоры паціраў. Найбольш старажытны з вядомых нам узораў пацір 1580 г., які належаў слуцкаму князю Алельку [237]. Выраб такіх паціраў быў шырока распаўсюджаны ў Беларусі і суседніх краінах. У адрозненне ад польскіх пацір са Слуцка мае больш строгія формы, вызначаецца кампазіцыйнай ураўнаважанасцю і дэкаратыўнай стрыманасцю. Ён зроблены са срэбра з наступным залачэннем і гравіраваннем. Мяркуючы па малюнку, пацір быў упрыгожаны і эмаллю. Чорныя, зялёныя і шэраватыя арнаментальныя матывы выдатна спалучаліся з яго залацістай паверхняй. У арнаменце побач з гатычнымі крыжападобнымі кветкамі сустракаліся кветкі на сцяблінках з невялікімі лісточкамі. Такога характару кветкі ёсць і на абкладах беларускіх абразоў. Гэты матыў асабліва характэрны для Беларускага Палесся.

189. Пацір з Навагрудка Гродзенскай вобл. XVI ст. Заслаўскі гісторыка-археалагічны запаведнік

Срэбраны з пазалотай пацір XVI ст. з навагрудскай Барысаглебскай царквы (ДММ БССР) мае не-

[235] История культуры Древней Руси. с. 447.
[236] Археологический сборник.— Вильна, 1870, т. 9, с. 49—50.
[237] Замаляваны ў XIX ст. мастаком Д. Струкавым у час яго экспедыцыі на Беларусі. Малюнкі знаходзяцца ў рукап. аддзеле Вільнюскага ун-та.

каторае падабенства з пацірам са Слуцка. Агульная вышыня яго — 23,5 см, дыяметр асновы — 14,5 см, дыяметр чашы — 9 см. Блізкія аналагі яму можна знайсці сярод польскіх, балканскіх і нямецкіх вырабаў. Некаторымі мастацкімі рысамі ён пераклікаецца з работамі рускіх майстроў, хаця адрозніваецца ў трактоўцы дэкору і асобных частак сілуэта. Прыгожыя, крыху масіўныя прапорцыі, рацыянальнае выкарыстанне форм для надання ўстойлівасці гавораць пра добры густ і майстэрства аўтара. У гэтым творы ўжо бачны рысы новага стылю, які прыйшоў на змену готыцы. Нароўні з гатычным пандусам з шасцю выступаючымі «гузамі» і шасціпялёсткавай падстаўкай, упрыгожанай крыжацветамі, пацір мае чашу, характэрную для стылю рэнесансу. Ліццё, гравіраванне, чарненне, устаўкі з каштоўных камянёў, пазалота сведчаць пра высокую кваліфікацыю майстра.

190. Звон з в. Моладава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1583. МСБК

Майстэрствам апрацоўкі славіліся не толькі ювеліры. Нясвіжскі слесар Пётр у 1600 г. па заказу Радзівіла зрабіў некалькі арлоў і руж з металу, а гравёр Піліп выразаў з медзі ружы і жалезныя мацаванні для «прыбіцця гэтых руж». Імі былі ўпрыгожаны вароты замка [238].

У Нясвіжы была развіта і ліцейная справа. Тут у ліцейнай майстэрні Г. Мользер выраблаў бронзавыя гарматы для замка. Ліццё праводзілася ў гліняных, укапаных у зямлю формах. Пасля адліўкі гарматы свідраваліся і, як большасць ліцейных вырабаў таго часу, аздабляліся чаканснымі рэльефнымі малюнкамі і гравіраванымі надпісамі. Гарматы і іншыя віды зброі выраблялiся таксама ў Магілёве, Брэсце, Мінску і іншых гарадах [239]. Архіўныя звесткі за 1540 г. данеслі цікавае сведчанне гродзенскага пушкара Р. Мікіцкага: «Я службу пушкарскую добра умеем...» [240].

Высокага ўзроўню дасягнула званаліцейная справа. Званы мелі не толькі культавае прызначэнне. Часта іх адлівалі ў памяць аб важных падзеях і датах.

Цікавым творам гэтага перыяду з'яўляецца звон 1583 г. з в. Моладава, што на Брэстчыне (МСБК). Вышыня яго да правушын — 62 см, ніжні дыяметр — 70 см, таўшчыня ліцця — 6—7 см. У верхняй частцы размешчаны вузкі рэльефны арнаментальны пояс з раслінных элементаў. На вонкавай паверхні ўверсе і ўнізе высечаны надпіс — дзве пала-

[238] ЦДГА БССР, ф. 694, воп. 2, спр. 4959, л. 20, 37, 43, 44, 47, 59.

[239] Пра развіццё зброевай справы гавораць назвы прафесій майстроў: ствольнік, замочнік, станочнік (рабіў станкі для ствалоў).

[240] Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии XVI—XVII вв., с. 86.

сы тэксту. У сярэдняй частцы звана асобна выдзелены чатыры калонкі тэксту па 13 радкоў. Пад адной з калонак размешчаны шляхецкі герб. Тэкст напісаны лацінскімі літарамі на старабеларускай мове і ўяўляе не толькі помнік старабеларускай мовы і пісьменства тых часоў, але і змяшчае цікавую гістарычную інфармацыю. Прысвечаны ён двум прадстаўнікам вядомага на Беларусі роду Войнаў: бацьку — Мацієвічу Хрысціну і яго сыну — Сямёну. Унізе звана надпіс з прозвішчам майстра: «Марцін Гофман меня слівал року 1583».

Новы напрамак атрымлівае ў XIV—XVI стст. кавальскае рамяство. На-першае, яно ўсё больш аддаляецца ад доменнай вытворчасці; па-другое, больш увагі надаецца павышэнню не толькі тэхнічнага, але і мастацкага ўзроўню выканання.

Кавальскія вырабы, што захаваліся да нашага часу, маюць асобныя рысы, характэрныя для дэкору, уласцівага ювелірнаму, ліцейнаму і іншым відам тагачаснага рамяства. Цікавым узорам такіх вырабаў з'яўляюцца дзверы Благавешчанскай царквы Супрасльскага манастыра

191. Звон з в. Моладава Іванаўскага р-на Брэсцкай вобл. 1583. Фрагмент. МСБК

XVI ст., дэкор якіх нагадвае арнаментаваныя басменныя абклады. Усё поле дзвярэй падзелена стужкамі металу на квадраты, у цэнтры якіх знаходзяцца чатырохканцовыя разеткі з невялікай чатырохпялёсткавай кветкай пасярэдзіне. Такія ж кветкі праз аднолькавы прамежак размешчаны і на палосах металу. Адначасова з мастацкай яны, відаць, выконвалі і практычную функцыю — мацавалі стужкі металу да поля дзвярэй.

Да ліку высокамастацкіх твораў эпохі позняга сярэдневякоўя адносяцца многія керамічныя вырабы, і ў першую чаргу кафля, якая служыла канструкцыйным і дэкаратыўным элементам сценак печаў і камінаў,

192. Кафля з г. п. Брагін Гомельскай вобл. XVI ст.

прымянялася для абліцоўкі сцен у манументальных пабудовах. Як сведка пэўнай эпохі кафля — каштоўны гістарычны і мастацкі дакумент мінулага, акно ў майстэрню сярэдневяковых керамістаў, што мелі даволі высокі мастацкі густ і характэрнае для таго часу светаўспрыманне.

Кафля з'явілася ў Заходняй і Цэнтральнай Еўропе ў XIII ст. і хутка атрымала шырокае распаўсюджан-

не, у тым ліку і на Беларусі. На працягу XIII—XIV стст. адбывалася паступовае пераўтварэнне гаршкападобнай кафлі старажытнарымскай формы ў прамавугольную еўрапейскую часоў Адраджэння, якая практычна не змянілася і да нашага часу.

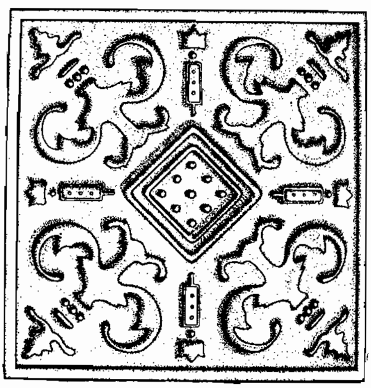
Да XIV ст. кафля мела цыліндрычную ці конусападобную форму і выраблялася на ганчарным крузе. Аднак такая форма была не зусім зручнай у канструкцыйных адносінах, таму кафлю пачалі рабіць з квадратнай прыдоннай часткай і разнастайнымі па абрысах раструбамі: круглымі, квадратнымі, сэрцападобнымі. Такая кафля, умазаная ў цела печы дном унутр, надавала ёй арыгінальны выгляд, хаця спачатку ніякага дэкору не мела. Печ нагадвала пчаліныя соты, таму і кафля атрымала назву «сотавая».

Далейшае развіццё «сотавай» (гаршкападобнай) кафлі прывяло да з'яўлення ў XV ст. новага яе тыпу — місачнай. Такая форма ўзнікла ў выніку скарачэння тулава і расшырэння раструба кафлі настолькі, што стала бачна ўнутраная паверхня дна, на якой пачалі выціскаць першыя прымітыўныя арнаменты — канцэнтрычныя кругі («слімакі»), простыя разеткі і інш. Дно і сценкі місачнай кафлі сталі пакрываць зялёнай або карычневай палівай, якая ў спалучэнні з нескладаным дэкорам надавала і печы, і ўсяму інтэр'еру вельмі маляўнічы выгляд.

Новы від кафлі спрыяў удасканаленню формы печаў. Яны набываюць прамавугольны, цыліндрычны і камбінаваны аб'ём. Печы з такой кафлі існавалі аж да XIX ст.

У XV ст., у эпоху позняй готыкі, была вынайдзена новая кафля — з плоскай знешняй сценкай, якая спачатку мела рашотчатую, потым увагнутую і толькі затым набыла сучасную форму з люстраной арнаментаванай паверхняй. Такая кафля вызначалася масіўнасцю, нескладанасцю дэкору і наяўнасцю выступаючай па краях рамачкі. Яна мела, як правіла, квадратную форму, хаця ўжо тады ўжывалася і прамавугольная кафля. На плоскай «люстраной» паверхні кафлі сталі з'яўляцца прыгожыя рэльефныя геаметрычныя або расліпныя ўзоры, выявы чалавека. У велікакняжацкіх і магнацкіх замках печы, як правіла, упрыгожвалі кафляй са складанымі геральдычнымі, сюжэтнымі або партрэтнымі рэльефамі. Выразна акрэсліліся ўсе асноўныя канструкцыйныя элементы тагачасных печаў: плоскія цокалі, вуглавыя валікі-нашчыльнікі, складаныя прафіляваныя карнізы, уступы-«гзымсы», разнастайныя «каронкі», якімі завяршалася печ, і, нарэшце, асноўны дэкаратыўны элемент — плоская «люстраная» кафля.

193. Кафля з г. Крычава Магілёўскай вобл. XVI ст. Рэканструкцыя



Першапачаткова кафлю ўпрыгожваў аднолькавы малюнак з адным-двума сюжэтамі. Далейшае развіццё арнаментыкі і павелічэнне колькасці сюжэтаў на кафлі самым цесным чынам звязана з народнай разьбой па дрэву. У сваёй няспыннай эвалюцыі гэтыя віды мастацтва пастаянна ўзаемадзейнічалі, жывіліся традыцыямі народнай творчасці і

павейшымі дасягненнямі суседніх народаў.

Архітэктурна-дэкаратыўная кераміка Беларусі ў пачатку XVI ст. адчула пэўны ўплыў італьянскага Рэнесанса. Яе вылучалі прастата кампазіцыі, ясныя чляненні, прадуманыя прапорцыі, складаныя геаматрычныя і раслінныя арнаменты. Узоры кампанаваліся ўздоўж адной, дзвюх і больш восей сіметрыі: папярочнай, дыяганальнай, падоўжнай і г. д. Найбольш пашыраныя матывы дэкору — рэалістычныя бюсты-партрэты, модныя тагачасныя мужчынскія і жаночыя строі, міфалагічныя і антычныя сюжэты. Арнаментальны, часта паліхромны кафельны дыван складаўся са стылізаваных парасткаў, кветак, бутонаў, пупышак і іншых элементаў расліннага свету. Печ таго часу — ужо не толькі сродак абагрэву памяшкання, але і своеасаблівае дэкаратыўнае ўпрыгожанне інтэр'ера.

194. Карнізная кафля з г. Крычава Магілёўскай вобл. XVI ст. Рэканструкцыя

Аналіз уцалелых узораў беларускай кафлі і пісьмовых архіўных крыніц сведчыць, што ўжо з пачатку XVI ст. кафляныя печы былі амаль ва ўсіх замках феадалаў, шляхецкіх маёнтках, многіх гарадскіх дамах.

Звычайна ў майстэрнях з адных і тых жа форм выраблялася больш дасканалая паліваная і больш танная непаліваная тэракотавая кафля. Яна часта адначасова выкарыстоўвалася ў абліцоўцы адной і той жа печы. Сценкі печы, схаваныя ад вока, выкладваліся з непаліванай кафлі. Камбінаванай магла быць і вуглавая кафля. Так, у Крычаве знойдзена кафля з дзвюма аднолькавымі фасаднымі пласцінкамі, пастаўленымі адна да адной пад вуглом у 90°. Адна з іх пакрыта зялёнай палівай, другая — непаліваная. Хаця гэта знаходка адносіцца, відаць, да больш позняга перыяду, але ёсць сведчанні, што вуглавая кафля такой канструкцыі была распаўсюджана на Беларусі і ў канцы XVI ст. [241]

195. Кафля з г. п. Мір Гродзенскай вобл. XVI ст. Рэканструкцыя

[241] Розенфельд Р. Л. Белорусские изразцы.— У кн.: Древности Восточной Европы. М., 1969, с. 179.

Раслінны арнамент сустракаўся на кафлі на працягу ўсяго XVI ст., а таксама ў пачатку XVII ст. Часцей за ўсё гэта была квадратная кафля з сіметрычнай кампазіцыяй вакол круга або ромба ў цэнтры пласціны. Вуглы запаўняліся пальметамі розных форм або трыліснікам.

У другой палове XVI ст. набыла распаўсюджанне кафля з выявай вазы з ручкамі і букетамі стылізаваных кветак — тыповым антычным матывам. Малюнак размяшчаўся паміж дзвюх абвітых вінаградам калон, злучаных аркай. Абапал вазы часта размяшчаліся дзве птушкі — буслы, кулікі і інш. На асобных узорах вазы з кветкамі заключаліся ў фігурную, моцна прафіляваную шматвугольную рамку. Кафля, што прызначалася для культавых пабудоў, як правіла, мела адпаведную сімволіку і манаграму. Вуглы запаўняліся стылізаванымі кветкамі і анёламі.

Кафля з раслліннымі ўзорамі і букетамі кветак у вазе шырока бытавала ў розных краінах Еўропы. Адначасова распаўсюджвалася паліхромная кафля, пакрытая ўзорамі накшталт рыбінай лускі, косай ячэістай рэльефнай сеткай, запоўненай крыжыкамі і зорачкамі, выпуклай паўсферай і інш. Сустракаліся бытавыя і алегарычныя малюнкі, карнізы з выявамі анёлаў-амураў.

Сярэднія вякі — эпоха рыцарства і знішчальных войнаў — былі часам развіцця шляхецка-рыцарскай геральдыкі, якая знайшла адлюстраванне і ў архітэктурна-дэкаратыўнай кераміцы. На Беларусі была распаўсюджана геральдычная кампазіцыя «Пагоня» ў выглядзе коннага рыцара са шчытом і мячом над галавой. Гэта выява з'яўлялася дзяржаўным гербам Вялікага княства Літоўскага і ўвайшла ў гербы многіх беларускіх феадалаў. Кафлі з адлюстраваннем «Пагоні» знойдзены ў Вільні, Заслаўі, Копысі, Гродна і інш.

Асобную групу архітэктурна-дэкаратыўнай керамікі складае кафля з геральдычным шчытом у акаймоўцы памётаў, з ініцыяламі і манаграмамі ўладальнікаў, часам з датай вырабу. Напрыклад, на адной кафлі з Крычава, якая датуецца XVI ст., ёсць надпіс, зроблены ў старабеларускай транскрыпцыі — «Пётра Нестеров». Відаць, гэта прозвішча майстра. Літары «ЗИ» ёсць на фрагменце кафлі XVI ст. з Чачэрска. У абодвух выпадках надпісы зроблены ў «люстраным» адбітку, што ў тыя часы было частай з'явай.

Сярод кафлі з геральдычнымі сюжэтамі сустракаюцца паліхромныя экземпляры вялікіх памераў. Фрагмент кафлі шырынёй больш за 30 см і, відаць, не меншай вышыні знойдзены ў Навагрудку. Напэўна, такія вялізныя вырабы былі ў печах адзінкавымі і з'яўляліся цэнтрам усёй кампазіцыі.

Часта сустракаюцца маёлікавыя пліткі з выявай Юрыя Пераможцы, які працінае дзідай змея. Распаўсюджаным сюжэтам была выява двухгаловага арла з распасцёртымі крыламі. Выявы арла з геральдычнымі матывамі знойдзены ў Копысі, у в. Гарадок пад Маладзечна. На ранніх узорах двухгаловы арол не трымаў у кіпцюрах ні шаблі, ні булавы, а канцы пер'яў на крылах былі размешчаны ў напрамку ніжніх вуглоў кафлі. Такая кафля знойдзена пры раскопках замкаў у Крычаве і Іказні. Датуецца першай паловай XVI ст.

Шкларобства (пацеркі, бранзалеты, паліва для керамічных плітак і посуду, аконнае шкло і посуд) у XIV—XV стст. развівалася ў тых жа цэнтрах, што і ў XII—XIII стст.: Полацку, Навагрудку, Гродна, Тураве і інш.

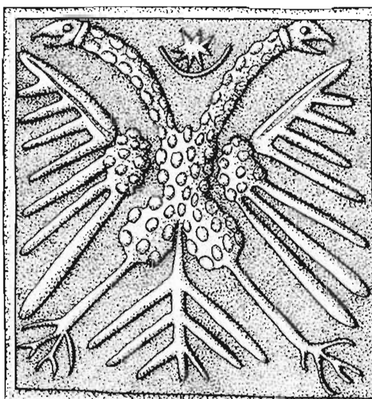
Гатычны стыль, які панаваў у архітэктуры і выяўленчым мастацтве Беларусі ў XIV—XV стст., адбіўся і на формах шклянога посуду. Асноўнай формай стаў цыліндр, які ў шкле сімвалізаваў імкненне да стромкіх

выцягнутых прапорцый, уласцівых тагачаснай архітэктуры і скульптуры. З'явіліся новыя назвы і віды пасудзін, напрыклад флеты — цыліндрычныя стромкія чашы, якія па форме нагадвалі музычны інструмент флейту.

Пачынаючы з XIV ст. посуд значна павялічваецца ў памерах, што было выклікана ўжываннем такіх напіткаў, як брага, медавуха, пазней — піва.

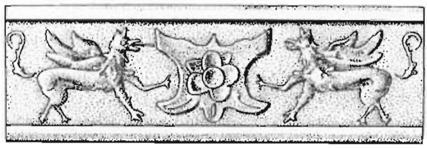
У XIV—XV стст. у Гродна, напрыклад, па-ранейшаму выраблялі канічнай формы, але большых памераў кілішкі з петлепадобнымі ў сячэнні стопамі; шкляніцы з хваліста ўкладзенымі паддонамі; колбападобныя слязніцы з сіняга, зялёнага і бясколернага шкла; гаршкападобныя

196. Кафля з г. Крычава Магілёўскай вобл. XVI ст. Рэканструкцыя



таўстасценныя пасудзіны, аздобленыя каляровымі ніцямі і накладнымі жгутамі, якія перасякаліся, утвараючы на сценках малюнак з клетак; прамавугольныя і квадратныя ў плане кварты; цыліндрычныя таўстасценныя шкляніцы двух відаў — з заліўным у форму дном і кальцавым паддонам, а таксама цыліндрычныя танкасценныя шкляніцы на кальцавых паддонах. Такія ж цыліндрычныя формы былі ў стромкіх танкасценных шкляніц на высокіх цыліндрычных, так званых рабрыстых паддонах, край якіх зарабляўся петлепадобна, і ў высокіх вузкіх флетаў.

197. Кафля з в. Іказнь Браслаўскага р-на Віцебскай вобл. XVI ст. Рэканструкцыя



У XV ст. упершыню з'яўляюцца кубкі канічнай формы на такіх жа канічных пустацелых паддонах, якія вельмі распаўсюдзіліся ў XVIII ст. і атрымалі мясцовую назву «дубельтовыя». Шклянымі жгутамі, круглымі ў сячэнні, пачалі аздабляць не толькі паддоны, але і сценкі посуду.

Посуд выраблялі адвольным фармаваннем і выдзіманнем у нерухомыя формы, на сценкі і донцы якіх наносілі контррэльефны дэкор (так званы метад «ціхага выдзімання»).

З XV ст. пачынаецца выраб танкасценных келіхаў з лейкападобнымі чашамі, што ўзвышаліся на складана мадэліраваных ножках і плоскіх стопах. Выраблялiся келіхі з бясколернага і ледзь зеленаватага шкла метадам адвольнага выдзімання.

У залежнасці ад канструкцыйнай пабудовы ножак і стоп такія вырабы можна падзяліць на тры віды. Першы — келіхі з масіўнай ножкай, утворанай з трох сплясканых «яблыкаў», што ўзвышаюцца на шырокай сплошчанай стапе, дыяметр якой амаль роўны дыяметру чашы. Другія замест ножкі і стапы мелі шырокія і высокія канічныя паддоны. Коль-

касць «яблыкаў» вар'іруецца: то паддон і чашу яднаюць два рыфлёныя канаўкамі «яблыкі», то сплясканы «яблык», то дыск (таксама канструкцыйны элемент ножкі келіха) і сплясканы «яблык». У трэцяга віду келіхаў ножкі ўтвараліся з двух тоўстых дыскаў.

Кілішкі выраблялiся тых жа форм, што і ў часы сярэдневякоўя — з пятачковым петлепадобным донцам, але выдзімалі іх з добра асветленага бясколернага шкла.

Вельмі разнастайным быў асартымент таўстасценных і танкасценных цыліндрычных шкляніц. Сярод таўстасценных трапляюцца досыць буйныя, аздобленыя па вусцю сінімі ніцямі шкла. Прызначаліся яны для аптэчных мэт. Акрамя таго, выраблялася некалькі відаў танкасценных цыліндрычных шкляніц, большасць з якіх прызначалася для піцця ў час застолля. Выдзімаліся яны адвольна з бясколернага шкла.

У XIV—XV стст. працягвалі вырабляць шарападобныя флаконы, кварты, чаркі, гаршкападобныя чашы, слязніцы. Флаконы выдзімаліся двух відаў — буйныя таўстасценныя, аздобленыя круглымі жгутамі рознай таўшчыні, якія ўкладваліся па гарызанталі і па вертыкалі, утвараючы геаметрычны малюнак, і танкасценныя з жаўтаватага шкла.

Кварты па-ранейшаму выдзімаліся адвольна, але іх донцы рабіліся ў форме прамавугольнікаў, а не квадратаў, характэрных для XII—XIII стст. З'яўляліся кварты меншых памераў, якія маглі ўжывацца ў час застолля. Выдзімаліся і больш буйныя — для аптэчных мэт. Гэтыя вырабы падзяляюцца на два віды: таўстасценныя — з зялёнага неасветленага шкла, з вострымі вугламі сценак, і танкасценныя — з акругленымі вугламі сценак, што выдзімаліся з лепш асветленага шкла і прызначаліся для застолля.

Таўстасценныя чаркі, якія выдзімаліся адвольна, былі канічныя і цыліндрычныя, з плаўна ўвагнутымі ўнутр донцамі. Прапорцыі іх сталі больш стромкія.

У дэкоры шклянога посуду ўжываліся шкляныя жгуты і стужкі, якія абвівалі донцы і сценкі шкляніц, тулавы флаконаў. Шклянымі каляровымі (сінімі і жоўтымі) ніцямі аздабляліся сценкі шкляніц і чаш. Ніці ўкладваліся адвольна, амаль аблытвалі вырабы. Шкляныя жгуты вакол донцаў укладваліся хваліста або фестонападобна, а вакол сценак чаш і флаконаў — лінейна.

Уяўленне аб формах шклянога посуду на Беларусі ў XV ст. дапаўняюць мініяцюры Радзівілаўскага летапісу таго ж часу, якія, як мяркуюць вучоныя-палеографы, быў перапісаны з больш ранняга летапіснага твора, і таму мініяцюры могуць адлюстроўваць посуд не толькі XV ст., але і больш ранняга часу, напрыклад XII—XIV стст.[242]

Адлюстраваныя на мініяцюрах шкляныя пасудзіны маюць аналагі сярод фрагментаў шклянога посуду, знойдзенага археолагамі ў час раскопак сярэдневяковых Полацка, Наваградка, Гродна, Мсціслава, Турава, Ліды, Мінска. Згодна з мініяцюрамі, на Беларусі некалькі стагоддзяў, аж да канца XV ст., выкарыстоўвалі конусападобныя келіхі з няўстойлівымі вузкімі донцамі і шклянкападобныя пасудзіны з прамымі і адагнутымі вонкі венчыкамі, якія былі знойдзены сярод полацкага і наваградскага шклянога посуду XII—XIII стст. Бытаваў таксама колбападобны посуд, які знойдзены археолагамі ў Гродна і Наваградку ў слаях XII—XIII стст. Мініяцюры пацвярджаюць, што ў час сярэдневякоўя на Беларусі ўжывалі пяць відаў келіхаў на канічных полых

---

[242] Радзивилловская (Кенигсбергская) летопись. Фотомеханическое воспроизведение.— СПб., 1902.

паддонах: з высокімі цюльпанападобнымі чашамі, якія аб'ядноўваліся з паддонамі праз «яблык»; з чашамі паўсферычнай формы на трох буйных «яблыках», што ўзвышаліся над высокім канічным паддонам; з паўсферычнымі чашамі непасрэдна па невысокіх канічных паддонах; з паўсферычнымі чашамі па высокіх, амаль цыліндрычных паддонах, якія ўнізе плаўна пераходзілі ў стапу; з шырокімі цыліндрычнымі чашамі, што ўзвышаліся над буйным «яблыкам», размешчаным на лейкападобным паддоне.

На мініяцюрах намаляваны і дубельтовыя келіхі, знойдзеныя археолагамі ў Лідскім замку XIV ст., а таксама вялікія пасудзіны з шырокараскрытымі чашамі па паддонах рознай канфігурацыі. Яны выкарыстоўваліся для паласкання пальцаў у час застолля. Пераходным канструкцыйным элементам між чашамі і паддонамі ў большасці пасудзін быў круглы або спляскаиы «яблык».

Значнае пашырэнне набывае шклаpобства ў XVI ст., аб чым сведчаць шматразовыя ўпамінанні ў тагачасных заканадаўчых актах Вялікага княства Літоўскага «гутнікаў» і «шкляроў», а таксама прапановы сейма 1551 г. аб зняцці дзяржаўнай манаполіі на гандаль шклом.

У архіўных крыніцах захаваліся імёны розных рамеснікаў XVI ст., якія ўдзельнічалі ў працэсе вырабу і падрыхтоўкі сыравіны для варкі шкла і выдзімання з яго вырабаў. Так, у 1534 г. «Мікалай Ровбов службою склярскою служить» у былым м. Ганушышкі, «Якубели Сташкович скларскою службою служить» у Аршанскім замку; шкляр Сцяпан у 1524 г. атрымаў ад караля «пустуючыя землі» ў мясцовасцях Пірутаўшчына і Цількаўшчына каля Гродна. У інвентары маёмасці Брэста за 1566 г. упамінаецца «Стась шклар» і Іван Буднік (прозвішча паходзіць ад прафесіі загатоўшчыка попелу, які выраблялі ў павеці пад назвай «буда») [243].

У XVI ст. ужо згадваюцца шкляныя гуты: у 1542 г.— Радзівіла ў мястэчку Шыдлавец (зараз в. Шылавічы Ваўкавыскага р-на Гродзенскай вобл.), у 1599 г.— Я. Валовіча — пісара Вялікага княства Літоўскага ў Гродна.

Паводле гістарычных звестак, у XVI ст. на Беларусі (галоўным чынам у яе заходняй частцы) шкляны посуд выраблялі не менш чым у 13 месцах. Шматлікія цэнтры шклаpобства пазней узніклі таксама ў цэнтральнай, усходняй і паўднёва-ўсходняй Беларусі.

У XVI ст. асноўную частку вырабаў складалі цыліндрычныя шкляніцы і флеты больш стромкіх прапорцый на такіх жа, як і раней, высокіх цыліндрычна-рабрыстых, хвалістых і кальцавых паддонах.

У гэты час нароўні з готыкай вельмі адчувальным становіцца ўплыў рэнесансу, што праявілася ў дробнарэльефным аздабленні (пячаткі, жгуты, стужкі) сценак посуду, у шырокім прымяненні тэхнікі роспісу і тэхнікі ціхага выдзімання (фармавання). Папулярнасць набылі невялікія гладкасценныя чаркі з масіўнымі заліўнымі донцамі і чаркі з рэльефна-жалабковымі сценкамі, якія выдзімаліся ў формы; цыліндрычныя флаконы стромкіх прапорцый з глыбока ўціснутымі ўнутр донцамі і высокімі цыліндрычнымі шыйкамі, вялізныя бутлі з шарападобнымі тулавамі і высокімі горлавінкамі; кубкі канічнай формы і бакалы на складанапрафіляваных ножках. Гаршкападобныя шкляныя таўстасценныя пасудзіны набываюць больш буйную форму і назву «чара»,

---

243 Документы Московского архива Министерства юстиции.— М., 1897, т. 1, с. 70, 72, 205, 216; Iodkowski T. Huta szklana w Grodnie za Zygmunta III.— Museum w Grodnie (Rocznik).— Grodno, 1925, s. 39.

нагадваючы металічныя браціны. Сярод дэкаратыўных элементаў, акрамя каляровых ніцей, шкляных жгутоў і стужак, укладзеных адвольна і хваліста, пачынаюць ужываць пячаткі з выявамі гербаў уладара гуты ці мануфактуры і ўласнымі клеймамі шкларобаў. Клеймы-пячаткі і клеймы-гербы размяшчаліся пераважна на шарападобным тулаве чар і бутляў, на плечыках квартаў, у выніку чаго пячаткі набывалі выгляд медальёнаў.

Пераважнай формай гутнага посуду быў цыліндр. Канічнымі былі толькі чашы кубкаў, келіхаў, верхніх частак збанкоў; шарападобнымі — чары, галоўным чынам ніжнія часткі збанкоў, чашы кубкаў. Пераважалі простыя формы, што вызначаліся лагічнасцю і функцыянальнасцю канструкцыі. Усё формаўтварэнне было абумоўлена гутнай тэхналогіяй выдзімання. У якасці дэкору майстры прымянялі роспіс фарбамі, эмалямі і золатам, гутную рэльефную пластыку на сценках посуду. Дэкаратыўную ролю выконвалі і розныя надпісы. У тэматыцы роспісаў пераважалі геральдычныя і рэлігійныя матывы.

Мастацкі воблік гутнага шкла ствараўся перш за ўсё формай вырабу, у аснове якой ляжалі такія простыя геаметрычныя формы, як цыліндр, усечаны конус ці эліпс. Вытанчанасць прапорцый, колер шкла, выразнасць форм дапаўняліся дробнарэльефнымі пластычнымі аздобамі і каляровымі шклянымі ніцямі, дэкаратыўным роспісам. Сярод тэматычных кампазіцый на беларускім шкле пераважалі выявы «Пагоні», гербаў мясцовых магнатаў, клеймы майстроў-гутнікаў, радзей — раслінныя арнаменты.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XIV—XVI стст. зрабіла значны крок наперад. Хуткі колькасны рост рамеснікаў, пашырэнне спецыялізацыі рамяства ўзнялі гэты від мастацтва на новую вышыню. Традыцыі мастацкага рамяства, закладзеныя ў часы Старажытнай Русі, узбагаціліся новымі культурнымі дасягненнямі.

ЛІТАРАТУРА

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

Маркс К. Капитал.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 23.— 812 с.

Маркс К. Письмо Энгельсу, 5 марта 1856 г.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 29, с. 16—23.

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии.— Соч. 2-е изд., т. 4, с. 419—459.

Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2-х т.— М., 1967.

Энгельс Ф. Анти-Дюринг.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20.—338 с.

Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 269—317.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 23—178.

Ленин В. И. Государство и революция.— Полн. собр. соч., т. 33, с. 1—120.

Ленин В. И. Левонародничество и марксизм.— Полн. собр. соч., т. 25, с. 235—237.

Ленин В. И. О государстве.— Полн. собр. соч., т. 39, с. 64—84.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов.— Полн. собр. соч., т. 26, с. 106—110.

Ленин В. И. Развитие капитализма в России.— Полн. собр. соч., т. 3.—609 с.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Акты, издаваемые Виленскою комиссиею для разбора древних актов.— Вильна, 1865—1915, т. 1—39.

Акты, относящиеся к истории Западной России, собранные и изданные археографическою комиссиею.— СПб., 1846—1853, т. 1—5.

Алексеев Л. В. Городище Девичья Гора в г. Мстиславле.— Краткие сообщ. Ин-та археологии АН СССР, 1963, вып. 94, с. 73—79.

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств: В 3-х т.— М.— Л., 1948, т. 1—386 с.

Артеменко И. И. Племена Верхнего и Среднего Поднепровья в эпоху бронзы.— Материалы и исслед. по археологии СССР. М., 1967, № 148, с. 3—135.

Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси. Изд. при Управлении Виленского учебного округа.— Вильна, 1867, т. 1—4; 1869, т. 6; 1870, т. 8—9; 1874, т. 10; 1900, т. 11; 1902, т. 13; 1904, т. 14.

Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною комиссиею для разбора древних актов.— Киев, 1909—1911, ч. 1—8.

Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательных местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся.— СПб., 1855.

Белоруссия и Литва: Ист. судьбы Северо-Западного края...— СПб., 1890.— 183 с.

Белорусские древности: Докл. к конф. по археологии Белоруссии (январь — февраль 1968).— Мн., 1967.— 457 с.

Белоруссия в эпоху феодализма: Сб. док. и материалов: В 3-х т.— Мн., 1959, т. 1.— 516 с; 1960, т. 2.— 560 с; 1961, т. 3.— 625 с.

Бобровский П. Гродненская губерния.— СПб., 1863, ч. 1—2.

Бошкович Д. Средневековое русское искусство — искусство европейское.— У кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973, с. 185—186.

Войнa Л. Писцовая книга бывшего Пинского староства, составленная по повелению короля Сигизмунда Августа в 1561—1566 годах Пинским и Кобринским старостою Лаврином Войною.— Вильна, 1874, ч. 1—2.

Воронин Н. Н. Древнерусское искусство.— М., 1962.—77 с.

Воссоединение Украины с Россией: Док. и материалы: В 3-х т.— М., 1953, т. 3.— 645 с.

Всеобщая история искусств: В 6-ти т.— М., 1960, т. 2, кн. 1.— 508 с.

Гісторыя Беларускай ССР: У 5-ці т.— Мн., 1972, т. 1.— 632 с.

Греков Б. Д. Киевская Русь.— М., 1953.— 568 с.

Гродно: Ист. очерк.— Мн., 1964.— 262 с.

Грушевский А. С. Пинское Полесье: Ист. очерки: В 2-х ч.— Киев, 1901—1903.

Гуревич Ф. Д. Древности белорусского Понемонья.— М.— Л., 1962.— 222 с.

Дембовецкий А. С. Опыт описания Могилевской губернии в историческом, физико-географическом, этнографическом, промышленном, сельскохозяйственном, лесном, учебном, медицинском и статистическом отношениях... В 3-х кн.— Могилев-на-Днепре, 1882.— 782 с.

Дорошевич Э., Конон В. Очерки истории эстетической мысли Белоруссии.— М., 1972.— 320 с.

Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции.— М., 1977.— 462 с.

Древности Белоруссии: Докл. к конф. по археологии Белоруссии.— Мн., 1969.— 475 с.

Древности Белоруссии. Материалы конф. по археологии Белоруссии и смежных территорий (1966 г.) — Мн., 1966.— 335 с.

Документы Московского архива министерства юстиции.— М., 1897, т. 1.— 569 с.

Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении.— СПб., 1882, т. 3, ч. 1—2.

Загорульский Э. М. Археология Белоруссии.— Мн., 1965.— 228 с.

Зеленский И. Минская губерния: Материалы для географии и статистики России, собранные офицером Генерального штаба.— СПб., 1864, ч. 1—2.

Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве: Исслед., реставрация и охрана памятников.— М., 1966.— 387 с.

Из истории философской и общественно-политической мысли Белоруссии: Избр. произв. XVI — нач. XIX вв.— Мн., 1962.— 524 с.

Исаенко В. Ф. Археологическая карта Белоруссии: Памятники каменного века.— Мн., 1968, вып. 1.— 126 с.

История искусства народов СССР: В 9-ти т.— М., 1971, т. 1.— 311 с.; 1973, т. 2.— 443 с.

История русского искусства: В 13-ти т.— М., 1953, т. 1.— 575 с.

Історія українського мистецтва: В 6-ти т.— Київ, 1966—1971.

Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилевской, хранящиеся в центральном архиве в Витебске, и изданные под редакцией архивариуса сего архива Сазонова.— Витебск, 1871, вып. 1—2.

Калиниченко Л., Уманцев Ф. Украинское искусство 14—17 веков.— Всеобщая история искусств. М., 1960, т. 2, кн. 1, с. 182—193.

Кацер М. С. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма (XIV—XVIII вв.).— Белорусское искусство. Мн., 1957, с. 133—152.

Копысский З. Ю. Социально-политическое развитие городов Белоруссии в XVI — первой половине XVII вв.— Мн., 1975.— 191 с.

Лебедева Ю. А. Древнерусское искусство X—XVII веков.— М., 1962.— 240 с.

Лихачев Д. С. Культура русского народа X—XVII вв.— М.—Л., 1961.—120 с.

Ляпушкин И. И. Славяне Восточной Европы накануне образования древнерусского государства (VIII— первая половина IX вв.).— Л., 1968.— 192 с.

Мельниковская О. Н. Племена Южной Белоруссии в раннем железном веке.— М., 1967.— 195 с.

Минская старина.— Тр. Минского церковного ист.-археол. комитета. Мн., 1909, вып. 1; 1911, вып. 2.

Могилевская старина: Сб. ст. «Могилевских губернских ведомостей».— Могилев, 1900, вып. 1.

Пічэта У. Гаспадарскія (вялікакняскія) двары ў заходніх валасцях Беларусі пасля рэформы Сігізмунда Аўгуста: Гіст.-археал. зб. Мн., 1927, № 1, с. 99—118.

Поболь Л. Д. Славянские древности Белоруссии.— Мн., 1971.— 332 с.

Подокшин С. А. Реформация и общественная мысль Белоруссии и Литвы (Вторая половина XVI — начало XVII вв.).— Мн., 1970.— 224 с.

Покровский Ф. В. Археологическая карта Гродненской губернии.— Тр. IX археол. съезда.— М., 1895, т. 1, с. 1—166.

Поликарпович К. М. Палеолит Верхнего Поднепровья.— М., 1968.— 202 с.

Попова О. С. Новгородская живопись раннего XIV века и палеологовское искусство.— У кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973.

Похилевич Д. Л. Крестьяне Белоруссии и Литвы в XVI—XVIII вв.— Львов, 1957.— 179 с.

Римантене Р. К. Палеолит и мезолит Литвы.— Вильнюс, 1971.— 203 с.

Россия: Полн. географ. описание нашего Отечества.— СПб., 1905.

Русско-белорусские связи: Сб. док. (1570—1667 гг.).— Мн., 1963.—534 с.

Рыбаков Б. А. Древняя Русь: Сказания. Былины. Летописи.— М., 1963.— 361 с.

Рыбаков Б. А. Культура Древней Руси.— М., 1956.— 39 с.

Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси.— М., 1948.— 792 с.

Сапега Д. Ревизия Кобринской экономии, составленная в 1563 г. королевским ревизором Дмитрием Сапегою, с присовокуплением актов Браславского суда, относящихся к Кобринской архимандрии.— Вильна, 1876.

Сапунов А. П. Витебская старина.— Витебск, 1883, т. 1; 1885, т. 4; 1888, т. 5.

Сапунов А. П. Река Западная Двина: Ист.-географ. обзор.— Витебск, 1893.

Седов В. В. Славяне Верхнего Поднепровья и Подвинья.— М., 1970.— 200 с.

Сементовский А. М. Белорусские древности.— СПб., 1890, вып. 1.

Сементовский А. М. Памятники старины Витебской губернии.— СПб., 1867.

Татищев В. Н. История Российская: В 7-ми т.— М.— Л., 1963, т. 2.— 352 с.

Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков.— М., 1968.— 447 с.

Тихомиров М. Н. Древнерусские города.— 2-е изд.— М., 1956.— 477 с.

Третьяков П. Н. Новые археологические данные по этнической истории восточнославянских племен в I тысячелетии н. э.— У кн.: Тез. докл. сов. делегации на I Междунар. конгрессе слав. археологии в Варшаве.— М., 1965, с. 3—7.

Третьяков П. Н. Финно-угры, балты и славяне на Днепре и Волге.— М.— Л., 1966.— 308 с.

Третьяков П. Н. Этногенетический процесс и археология.— Сов. археология, 1962, № 4, с. 3—16.

Трубницкий А. Хроника белорусского города Могилева.— М., 1887.

Труды IX археологического съезда в Вильне 1893 г.— М., 1895, т. 1; 1897, т. 2.

Хвальчевский С. Писцовая книга Пинского и Клецкого княжества, составленная Пинским старостою Станиславом Хвальчевским в 1552—1555 гг.— Вильна, 1884.

Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы.— Л., 1972.— 352 с.

Чернышевский Н. Г. Эстетическое отношение искусства к действительности (дис.).— Полн. собр. соч.— М., 1949, т. 2, с. 5—196.

Штыхов Г. В. Археологическая карта Белоруссии: Памятники железного века и эпохи феодализма.— Мн., 1971, вып. 2.— 275 с.

Baliński M. Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym.— Warszawa, 1843, t. 1.

Lorentz S. Wycieczki po województwie Wileńskiem.— Wilno, 1932.

Lorentz S. Wycieczki Słonimskie. Krótki pzsewodnik Krajoznawczy po Słonimie oras Albertynie, Bytenin, Dereczynie, Mereczowszczyznie, Różanie, Synkowiczach, Zdzieciele i Żyrowicach.— Słonim, 1933.

Syrokomla W. Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna.— Wilno, 1857—1860, t. 1—2.

АРХІТЭКТУРА

Алексеев Л. В. Полоцкая земля в IX—XIII вв.: Очерки ист. Сев. Белоруссии.— М., 1966.— 295 с.

Алексеев Л. В. К истории и топографии древнейшего Витебска.— Сов. археология, 1964, № 1, с. 99—111.

Алексеев Л. В. По Западной Двине и Днепру в Белоруссии.— М., 1974 —143 с.

Аляксееў Л. В. Старажытны Друцк.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1973, № 3, с. 16—22.

Афанасьев К. Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими.— М., 1961.— 271 с.

Брунноў Н. Беларуская архітэктура XI—XII стст.— У кн.: Інстытут беларускай культуры: Зб. арт. Мн., 1928, с. 267—308.

Булкин В. А., Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Раскопки памятников архитектуры в Полоцке.— Археол. открытия 1976 г. М., 1977, с. 400—401.

Воронин Н. Н. Бельчицкие руины: К ист. полоцкого зодчества XII в.— Архит. наследство.— М., 1956, т. 6, с. 3—20.

Воронин Н. Н. Древнее Гродно: По материалам археол. раскопок 1939—1949 гг.— М., 1954.— 240 с.

Воронин Н. Н. К истории полоцкого зодчества XII века.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН БССР. М., 1962, вып. 87, с. 102—104.

Гуревич Ф. Д. Дом боярина XII в. в древнерусском Новогрудке.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1964, вып. 99. с. 97—102.

Гуревич Ф. Д. К истории Новогрудка X—XI вв.— У кн.: Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967, с. 26—30.

Грязнов В. Коложская Борисоглебская церковь в г. Гродно.— Вильна, 1893.— 11 с.

Даўгяла З. І. Стары Менск.— Наш край. 1928, № 1, с. 8—15; 1928, № 2, с. 6—13; № 3, с. 10—19.

Загорульский Э. М. Древний Минск.— Мн., 1963.— 119 с.

Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Брэсц. вобл.— Мн., 1984.— 368 с.

Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Віцеб. вобл.— Мн., 1985.— 496 с.

Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гомел. вобл.— Мн., 1985.— 383 с.

Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі: Гродзен. вобл.— Мн., 1986.— 370 с.

Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии.— М., 1954.— 283.

Иодковский И. И. Церкви, приспособленные к обороне, в Литве и Литовской Руси.— Древности. М., 1915, т. 4, с. 249—311.

Каргер М. К. К вопросу о памятниках зодчества XII в. в Волковыске.— У кн.: Славяне и Русь. М., 1968, с. 420—428.

Каргер М. К. Новый памятник зодчества XII в. в Турове.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1965, вып. 100, с. 130—138.

Каргер М. К. Раскопки храма Бориса и Глеба в Новогрудке.— Археол. открытия 1965 г. М., 1966, с. 165—168.

Каргер М. К. Памятники древнего зодчества Белоруссии.— Тез. докл. на заседаниях, посвящ. итогам полевых исследований 1962 г. М., 1963, с. 24—27.

Кацер М. С. Белорусская архитектура: Ист. очерк.— Мн., 1956.— 120 с.

Кацер М. С. Некоторые вопросы связи украинской и белорусской архитектуры

в XIV—XVIII вв.— У кн.: Зодчество Украины. Киев, 1954, с. 239—250.

Квитницкая Е. Д. Малоизвестные зальные сооружения Белоруссии конца XV — начала XVI вв.— Архит. наследство. М., 1967, т. 16, с. 3—12.

Квитницкая Е. Д. Планировка Гродно в XVI—XVIII вв.— Архит. наследство. М., 1964, т. 17. с. 11—38.

Косточкин В. В. Русское оборонное зодчество конца XIII — начала XVI века.— М., 1962.— 287 с.

Лысенко П. Ф. Города Туровской земли.— Мн., 1974.— 199 с.

Малевская М. В. К реконструкции майоликового пола в Нижней церкви в Гродно.— У кн.: Культура Древней Руси. М., 1966, с. 146—151.

Митрофанов А. Г., Тарасенко В. Р. Типы жилищ на территории БССР эпохи раннего железа и раннего средневековья.— У кн.: Вопросы этнографии Белоруссии. Мн., 1964, с. 91—99.

Митянин А. Я., Вараксин Н. В. К вопросу о деревянном замковом строительстве в Белоруссии (XVI—XVII вв.).— Сб. науч. работ Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР. Мн., 1960, вып. 3, с. 193—200.

Митянин А. Я. Оборонительные сооружения Белоруссии XIII—XVII вв.— Сб. науч. работ. Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР. Мн., 1958, вып. 1, с. 135—164.

Митянин А. Я., Чантурия В. А. Выдающиеся памятники Белорусского зодчества (XI—XIX вв.).— Сб. науч, работ Ин-та стр-ва и архитектуры АН БССР. Мн., 1958, вып. 2, с. 213—238.

Палеес А. Беларускія дойліды XII—XV вв.— Беларусь, 1946, № 3, с. 61—62.

Покрышкин П. Благовещенская церковь в Супрасле.— СПб., 1874.

Раппопорт П. А. Основные этапы развития древнерусского военного зодчества.— Сов. археология, 1960, № 2, с. 56—62.

Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура.— М., 1970.— 141 с.

Раппопорт П. А. Древнерусское жилище.— Л., 1975.— 179 с.

Раппопорт П. А. Военное зодчество западнорусских земель X—XIV вв.— Л., 1967.— 241 с.

Сапунов А. П. Древности Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке.— Витебск, 1888.

Сапунов А. П. Полоцкий Софийский собор.— Витебск, 1888.

Сементовский А. Памятники старины Витебской губернии.— СПб., 1867.

Сементовский А. М. Белорусские древности.— СПб., 1890.

Тарасенко В. Р. Древний Минск: По письменным источникам и данным археол. раскопок 1945—1951 гг.— У кн.: Материалы по археологии БССР. Мн., 1957, т. 1, с. 182—257.

Ткачоў М. А. Новае пра Сафійскі сабор.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1972, № 2, с. 18—23.

Ткачоў М. А. Лідскі замак.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1971, с. 13—18.

Ткачоў М. А. Замкі Беларусі (XIII—XVII стст.).— Мн., 1977.— 83 с.

Ткачоў М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст.— Мн., 1978.— 142 с.

Хозераў І. Да пытання аб Спасаўскай царкве ў Полацку.— Гістарычна-археалагічны зборнік. Мн., 1927, № 1, с. 279—292.

Хозераў І. Полацкае будаўніцтва старадаўняга перыяду.— У кн.: Інстытут беларускай культуры: Зап. аддз. гуманіт. навук. Мн., Кн. 6. 1928, с. 105—129.

Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии.— 2-е изд.— Мн., 1977.— 319 с.

Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гіст. планіроўкі і забудовы горада.— Мн., 1973.— 95 с.

Шероцкий К. В. Софийский собор в Полоцке.— Пг., 1915.

Шишелевич М. Город Лида и Лидский замок: Ист. очерк.— Вильна, 1905.

Штыхов Г. В., Лысенко П. Ф. Древнейшие города Белоруссии.— Мн., 1966.— 84 с.

Штыхов Г. В. Древнеполоцкое каменное зодчество.— У кн.: Белорус. древности. Мн., 1967., с. 262—297.

Штыхов Г. В. Древний Полоцк (IX—XIII вв.).— Мн., 1975.— 135 с.

Штыхов Г. В. Города Полоцкой земли.— Мн., 1978.— 159 с.

Шчакаціхін М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва.— Мн., 1928, т. 1.— 279 с.

Шчакаціхін М. Замак у Рагачове.— Наш край, 1926, № 10—11, с. 26—33.

Hedemann O. Dzisna i Druja, magdeburskie miasta.— Wilno, 1934.

Jodkowski J. Grodno.— Wilno, 1923.

Jodkowski J. Swiątynia warowna na Kołoży w Grodnie.— Grodno, 1936.

Taurogiński B. Nieśwież.— Warszawa, 1937.

Walicki M. Cerkiew sw. Borysa i Gleba na Kołoży pod Grodnem.— У кн.: Studia do dziejów sztuki w Polsce. Warszawa, 1929, t. 1, s. 1—42.

Wojcechowski J. Stary zamek w Grodnie.— Warszawa, 1938.

ЖЫВАПІС

Абрамова З. А. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии.— М.— Л., 1966.— 223 с.

Бетин Л. В. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса.— У кн.:

Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI вв.— М., 1979, с. 57—62.
Ветер Э. И. Живопись Полесья.— Декор. искусство СССР, 1972, № 7, с. 43—45.
Вецер Э. І. Літаратурныя і дакументальныя крыніцы для вывучэння беларускага старажытнага жывапісу (XII—XVIII стст.).— У кн.: Библиотечное дело и библиография Белоруссии. Мн., 1974, с. 236—250.
Воронин Н. Н. Смоленская живопись.— М., 1977.— 183 с.
Высоцкая Н. Ф. Забытыя беларускія мастакі XVI—XVII стст.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1974, № 3, с. 45—47.
Голенищев-Кутузов И. Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия): Докл. сов. делегации V Междунар. съезду славистов (София, сентябрь, 1963).— М., 1963.— 94 с.
Грыцкевіч А. П. Гісторыя невядомага партрэта.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1976, № 3, с. 25—26.
Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения.— М., 1970.— 125 с.
Жывапіс Беларусі XII—XVIII стст. (Альбом)/Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч.— Мн., 1980.— 316 с.
Кацар М. С. Жывапіс Беларусі.— Полымя, 1946, № 8—9, с. 160—175.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода.— Мн., 1969.—201 с.
Кацер М. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма (XIV—XVIII вв.).— Белорусское искусство. Мн., 1957, с. 133—152.
Лазарев В. Н. Византийская живопись.— М., 1971.— 406 с.
Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2-х т.— М.— Л., 1947, т. 1.— 456 с.; 1948, т. 2.— 389 с.
Лазарев В. Н. Искусство Новгорода.— М.— Л., 1947.— 180 с.
Лазарев В. Н. Старые европейские мастера.— М., 1974.— 339 с.
Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: Ст. и исслед.— М., 1970.— 343 с.
Лазарев В. Н. Михайловские мозаики.— М., 1966.— 271 с.
Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV веков.— М., 1973.— 112 с.
Львова Е. Искусство Болгарии.— М., 1971.— 180 с.
Мальцев А. Н. Россия и Белоруссия в середине XVII века.— М., 1974.— 255 с.
Музей старажытнабеларускай культуры: Каталог экспазіцыі.— Мн., 1983.— 176 с.
Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII в.— М., 1955.— 139 с.
Рогов А. И. Ченстоховская икона богоматери как памятник византийско-русско-польских связей.— У кн.: Древнерусское искусство. М., 1972.— 320 с.
Ровинский Д. А. История русских школ иконописания до конца XVIII в.— СПб., 1856, с. 1—196.
Ровинский Д. А. Обозрения иконописания в России до конца XVII в.— СПб., 1903.
Седов В. В. Восточные славяне в VI—XIII вв.— М., 1982.— 327 с.
Селицкий А. А. Утерянные фрески.— Творчество, 1979, № 12, с. 20—21.
Сергеев В. Живопись древней Твери.— Декор. искусство СССР, 1970, № 10, с. 40—41.
Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. XV век.— М., 1982.— 575 с.
Сяліцкі А. А. Старажытныя фрэскі.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1978, № 3, с. 36—38.
Сяліцкі А. А. Рэканструкцыя фрэсак Спаскага сабора ў Полацку.— Весці АН БССР. Сер. грамад. навук, 1979, № 4, с. 94—102.
Сяліцкі А. А. Фрэскі храма-магільні Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі. 1979, № 4, с. 25—27.
Успенский М. И., Успенский В. И. Заметки о древнерусском иконописании.— СПб., 1901.
Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь.— Казань, 1914, т. 1.
Чернышев Н. М. Искусство фрески в Древней Руси: Материалы к изуч. древнерус. фресок.— М., 1954.— 102 с.
Штыхаў Г. В. Полацкія фрэскі XII ст.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1970, № 1, с. 29—32.
Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры.— Мн., 1927, Адб. з «Полымя», 1927, № 6, с. 166—190; № 8, с. 158—185.
Шчакаціхін М. М. Фрэскі Полацкага Барысаглебскага манастыра.— Наш край, 1925, № 1, с. 18—27.
Шчакаціхін М. М. Арнаментальныя роспісы Смядынскай Барысаглебскай царквы ў Смаленску.— Гіст.-археал. зб. Мн., 1927, № 1, с. 69—83.
Янин В. Л. Патрональные сюжеты и атрибуция древнерусских художественных произведений.— У кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура.— М., 1973, с. 267—271.
Łuszczkiewicz Wł. Malarstwo religiine w Polsce.— Encyklopedja kościelna. Warszawa, 1880, t. 13.
Walicki M. Złoty widnokrag.— Warszawa, 1965.
Pieńkowska H. Ikony sadeckie XVII—XVIII wieku.— Rocznik sądecki. Warszawa, 1971, t. 12.

Skrobycha H. Ikonen aus der Tschechoslowakei.— Prague, 1971.
Syrokomla W. Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna (Troki, Stokliszki, Jezno, Punie, Niemież, Miedniki, etc.).— Wilno, 1857, t. 1.

ГРАФІКА

Александровіч С. З. З майго падарожжа.— Полымя, 1969, № 8, с. 169—200.
Анушкин А. И. На заре книгопечатания в Литве.— Вильнюс, 1970.— 196 с.
Батюшков П. Н. Памятники старины в западных губерниях империи.— СПб., 1868—1883, вып. 1—8.
Владимиров П. В. Доктор Франциск Скорина: Его переводы, печатные издания и язык.— СПб., 1888.
Галенчанка Г. Я. Партрэты першадрукароў.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1972, № 1, с. 26—29.
Гравюры Францыска Скарыны.— Мн., 1972.— 160 с.
Добрянский Ф. Н. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки, церковно-славянских и русских.— Вильна, 1882.
Зернова А. С. Первопечатник Петр Тимофеевич Мстиславец.— Книга: Исслед. и материалы. М., 1964, т. 9. с. 77—112.
Зернова А. С. Типография Мамоничей в Вильне.— Книга: Исслед. и материалы. М., 1959, с. 167—223.
Кондаков Н. П. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века.— СПб., 1906.
Кішчык Ю. М. Гродна сярэдневяковы.— Помнікі гіст. і культуры Беларусі, 1974, № 4, с. 23—28.
Лебедзеў Г. П. Адзенне ў XVI стагоддзі.— Помнікі гіст. і культуры Беларусі, 1973, № 4, с. 26—30.
Логвин Г. Н. Украинское искусство X—XVIII вв.— М., 1963.— 291 с.
Миловидов А. И. Старопечатные славяно-русские издания, вышедшие из западнорусских типографий XVI—XVII вв.— Вильна, 1908.
Некрасов А. И. Возникновение московского искусства.— М., 1929.— 248 с.
Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей.— М., 1964.— 334 с.
Пічэта У. Друк на Беларусі ў XVI—XVII стст.— У кн.: Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925.— Мн., 1926, с. 228—261.
Ровинский Д. А. Обозрения иконописания в России до конца XVII ст.— СПб., 1903.
Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.— СПб., 1896.
Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв.— М., 1964.— 299 с.
Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра.— М., 1951.— 396 с.
Сидоров А. А. История оформления русской книги.—2-е изд.— М., 1964.— 391 с.
Скарына Ф. Прадмовы і пасляслоўі.— Мн., 1969.— 238 с.
Стасов В. В. Разбор рукописного сочинения Д. Ровинского «Русские граверы и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств».— М., 1870, с. 31—38.
Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям старого и нового времени.— СПб., 1887.
Шматаў В. Ф. Гравюры ў выданнях Пятра Мсціслаўца.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1973, № 1, с. 24—27.
Шматов В. Ф. Искусство изданий Франциска Скорины.— У кн.: Белорусский просветитель Франциск Скорина и начало книгопечатания в Белоруссии и Литве. М., 1979, с. 103—124.
Шматаў В. Ф. Беларуская кніжная гравюра XVI—XVIII стст.— Мн., 1984.— 183 с.
Шматаў В. Ф. Мастацкая аздоба выданняў Ф. Скарыны (Гістарыяграфія).— У кн.: Из истории книги в Белоруссии. Мн., 1976, с. 40—58.
Шматаў В. Ф. Мастацтва заходнерускіх рукапісаў (XI—XIII стст.).— У кн.: Книговедение в Белоруссии. Мн., 1977, с. 13—25.
Шчакаціхін М. М. Гравюры і кніжныя аздобы ў выданнях Францішка Скарыны.— У кн.: Чатырохсотлецце беларускага друку. 1525—1925. Мн., 1926, с. 180—227.
Adomonis T. Lietuvos XIV—XVI amziu miniatiura.— У кн.: Menotyra. Vijnius, "Mintis", 1967, Nr. 1, s. 203—242.
Galaune P. Lietuvos grafika XVI—XIX a.— У кн.: Is Lietuviu Kulturos Istorijos. Vilnius, 1961, t. 3, s. 268—288.
Kolaczkowski J. Słownik rytowników polskich.— Lwów, 1874, s. 34.
Rastawiecki E. Słownik rytowników polskich tudziez obych w Polsce osiadlych lub czasowo w niej pracujących.— Poznań, 1886.

СКУЛЬПТУРА

Алексеев Л. В. Мелкое художественное литье из некоторых западнорусских земель: Кресты и иконки Белоруссии.— Сов. археология, 1974, № 3, с. 204—219.
Вагнер Г. К. Некоторые структурные особенности русской пластики 14—15 вв.— У кн.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.

Искусство и культура. М., 1973, с. 295—299.
Вецер Э. І. Драўляная скульптура.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1972, № 1, с. 53—55.
Гуревич Ф. Д. Изображение музыкантов Древней Руси.— Сов. археология, 1965, № 2, с. 276—281.
Заметки о памятниках псковской церковной старины.— М., 1914.
Канцедикас А. С. Литовская народная скульптура.— М., 1974.— 186 с.
Линдер И. М. Шахматы на Руси.— 2-е изд., перераб. и доп.— М., 1975.—208 с.
Лысенко П. Ф. Каменная иконка из Пинска.— Сов. археология, 1968, № 2, с. 295—297.
Лысенка П. Ф. Свинцовые иконки из древнего Турова.— Сов. археология, 1967, № 1, с. 281—284.
Міралюбаў Б. В. Пінская віслая пячатка.— Помнікі гіст. і культуры Беларусі, 1975, № 4, с. 40—41.
Нікалаева Т. В. Скарбы мастацтва.— Помнікі гіст. і культуры Беларусі, 1972, № 1, с. 59—60.
Никитина В. Б. Находки в Брестской области.— Археол. открытия 1970 года. М., 1971, с. 317—318.
Петров Н. И. Купятицкая икона Богородицы в связи с древнерусскими энколпионами.— М., 1892, т. 2.
Пластыка Беларусі XII—XVIII стст. (Альбом)/Склад. Н. Ф. Высоцкая — Мн., 1983.— 231 с.
Полоцко-витебская старина.— Витебск, 1911, кн. 1.
Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты.— Сов. археология, 1972, № 3, с. 200—209.
Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI—XIX веков.— М., 1964.— 48 с.
Седома М. В. Каменные иконки древнего Новгорода.— Сов. археология, 1965, № 3, с. 262—266.
Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву.— М.— Л., 1934.— 477 с.
Харашкевіч Г. Л. Полацкія пячаткі XV стагоддзя.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1974, № 1, с. 26—30.
Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера.— М., 1974.— 191 с.
Штыхов Г. В. Печать XII в. из Полоцка.— Сов. археология, 1965, № 3, с. 242—245.
Штыхаў Г. В. Пячаткі Старажытнай Русі.— Весці АН БССР. Сер. грамад. навук, 1971, № 6, с. 129—131.
Dunowski W. Małopolska rzeźba średniowieczna.— Kraków, 1949.
Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce.— Prace wydz. filologiczno-filozoficznego. Toruń, 1962, t. 13, z. 2.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Абецедарский Л. С. Белорусы в Москве XVII в.: Из ист. рус.-белорус. связей.— Мн., 1957.— 61 с.
Алексеев Л. В. Лазарь Богша — мастер-ювелир XII в.— Сов. археология, 1957, № 3, с. 224—244.
Алексеев Л. В., Сергеева З. М. Раскопки курганов в Восточной Белоруссии: Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН БССР.— М., 1973, вып. 135, с. 49—55.
Аляксееў Л. В. Старажытны Мсціслаў.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1971, № 1, с. 25—31.
Аляксееў Л. В. Старажытны Друцк.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1973, № 3, с. 16—22.
Батюшков П. Н. Памятники русской старины в западных губерниях империи.— СПб., 1868—1885; вып. 1—8; Вильна, 1870, вып. 5.
Безбородов М. А. Очерки по истории русского стеклоделия.— М., 1952.— 168 с.
Беларускі архіў. Т. 3: Менскія акты. Вып. 1: XV—XVIII стст.— Мн., 1930.— 413 с.
Верховская А. С. Западноевропейская вышивка XII—XIX вв. в Эрмитаже.— Л., 1961.— 127 с.
Вецер Э. І., Хадыка Ю. В. Звон у Моладаве.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1971, № 1, с. 31—33.
Воронин Н. Н. Древнее Гродно: Материалы и исслед. по археологии древнерус. городов.— М., 1954, т. 3.— 240 с.
Ганцкая О. А. Народное искусство Польши.— М., 1970.— 183 с.
Гуревич Ф. Д. Ювелиры Древнего Новогрудка.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1967, вып. 110, с. 14—20.
Гуревич Ф. Д. Новые материалы по истории Новогрудка.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1969, вып. 120, с. 114—119.
Даркевич В. П. Костяная пластинка из Новогрудка.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1967, вып. 110, с. 21—23.
Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.).— М., 1966.— 148 с.
Документы Московского архива министерства юстиции.— М., 1897, т. 1.
Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стст. (Альбом)/Склад. Высоцкая Н. Ф.— Мн., 1984.— 235 с.

Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии.— Мн., 1966.— 191 с.
Жаврид М. Ф. Белорусское стекло.— Мн., 1969.— 166 с.
Жолтовський П. М. Художне литво на західних землях України XVII — XIX стст.— Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. Київ, 1959, вип. 5, с. 139—159.
Зверуго Я. Г. Древний Волковыск X—XIV вв.— Мн., 1975.— 143 с.
Игнатенко А. П. Ремесленное производство в городах Белоруссии в XVII — XVIII вв.— Мн., 1963.— 87 с.
Историко-юридические материалы, извлеченные из актовых книг губерний Витебской и Могилевской.— Витебск, 1871, вып. 1.
История культуры Древней Руси: В 2-х т.— М.— Л., 1948, т. 1.— 484 с; 1951, т. 2.— 547 с.
История Минска.— Мн., 1957.— 541 с.
Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии: От первобытного общества до 1917 г.— Мн., 1972.— 173 с.
Копысский З. Ю. Экономическое развитие городов Белоруссии XVI — первой половины XVII вв.— Мн., 1963.— 966 с.
Кухаренко Ю. В. Памятники железного века на территории Полесья.— М., 1961.— 70 с.
Кухаренко Ю. В. Средневековые памятники Полесья.— М., 1961.— 40 с.
Левко О. Н. Витебские изразцы XIV—XVIII вв.— Мн., 1981.— 46 с.
Лысенко П. Ф. Города Туровской земли.— Мн., 1974.— 199 с.
Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси.— М., 1975.— 135 с.
Малевская М. В. Монументальные сооружения Новогрудского детинца XIV—XV вв. (По раскопкам 1968 г.).— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1973, с. 90—97.
Никитин А. В. Русское кузнечное ремесло XVI—XVII вв.— М., 1971.— 84 с.
Овсянников О. В. Архитектурно-декоративная керамика XVI—XVII вв. из Новогрудка.— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1969, вып. 120, с. 122—125.
Овсянников Ю. М. Солнечные плитки: Рассказы об изразцах.— М., 1967.— 207 с.
Отчет императорской археологической комиссии за 1880 г.— СПб., 1982.
Панічава Л. Дэкаратыўная кераміка Копысі.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1974, № 3, с. 47—51.
Побаль Л. Д. Археалагічныя помнікі на берагах Заходняй Дзвіны.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1974, № 3, с. 20—23.
Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX вв.— М., 1974.— 374 с.
Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси.— М., 1948.
Сергеева З. М. Курганы у дер. Багрилово вблизи древнерусского Друцка (БССР).— Краткие сообщ. о докл. и полевых исслед. Ин-та археологии АН СССР. М., 1969, вып. 120, с. 107—111.
Ткачев М. А. Исследования в Гродненской и Витебской областях.— Археол. открытия 1972 г.— М., 1973.— 369 с.
Ткачев М. А. Работы отряда по изучению военного зодчества Белоруссии.— Археол. открытия 1973 г. М., 1974.— 382 с.
Штыхаў Г. В., Захарэнка П. Н. Старажытныя скарбы Беларусі. Альбом.— Мн., 1971.
Штыхов Г. В. Древний Полоцк IX—XIII вв.— Мн., 1975.— 135 с.
Штыхов Г. В. Исследования в Витебской и Минской областях.— Археол. открытия 1970 г. М., 1971, с. 313—315.
Штыхаў Г. В. Полацкі шэдэўр XII стагоддзя.— Помнікі гіст. і культ. Беларусі, 1973, № 2, с. 28—31.
Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII стст.).— Мн., 1977.— 120 с.
Яніцкая М. М. Старажытнае мастацкае шкларобства беларускага Падняпроўя і Падзвіння.— Весці АН БССР. Сер. грамад. навук, 1970, № 4, с. 93—103.
Buczkowski K. Dawne szkło artystyczne w Polsce.— Kraków, 1958.
Gloger Z. Encyklopedia staropolska ilustrowana.— Warszawa, 1902, t. 3.
Kołaczkowski J. Wiadomosci o fabrykach i rękodziełach w dawnej Polsce przez Juljana Kołaczkowskiego.— Warszawa, 1881.
Mańkowski T. Polskie tkaniny i hafty XVI—XVIII wieky.— Wrocław, 1954.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

АВАК — Акты, издаваемые Виленской археографической комиссией для разбора и издания древних актов

АЗР — Акты, относящиеся к истории Западной России

АСДСЗР (АСЗР) — Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси

АЮЗР — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов

БАН ЛітССР — Бібліятэка АН ЛітССР

ГГАМ — Гродзенскі гісторыка-археалагічны музей

ДГМ — Дзяржаўны гістарычны музей (г. Москва)

ДМ БССР — Дзяржаўны музей Беларускай ССР

ДММ БССР — Дзяржаўны мастацкі музей Беларускай ССР

Известия ОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук

ЛОИА АН СССР — Ленинградское отделение Института археологии Академии наук СССР

МИА — Материалы Института археологии Академии наук СССР

МСБК — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР

ЦБАН УССР — Цэнтральная навуковая бібліятэка АН УССР

ЦДГА БССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў БССР

ЦДГА ЛітССР — Цэнтральны дзяржаўны гістарычны архіў Літоўскай ССР

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН ДОЙЛІДАЎ, ЖЫВАПІСЦАЎ, ГРАФІКАЎ, СКУЛЬПТАРАЎ, МАЙСТРОЎ ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОГА МАСТАЦТВА

ПРАДМЕТНА-ГЕАГРАФІЧНЫ ПАКАЗАЛЬНІК

ЗМЕСТ

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 1

От древнейших времен до второй половины XVI века

На белорусском языке

Минск. Издательство «Наука и техника»

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактар *Л. А. Шрубок*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары: *В. В. Саўчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *М. А. Вячорка*

ІБ № 1763
Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.
Здадзена ў набор 11.05.85. Падпісана ў друк 10.11.86. АТ 17437. Фармат 70×100 1/16. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 24,51. Ум. фарб.-адб. 132,70. Ул.-выд. арк. 25,33. Тыраж 2500 экз. Зак. № 1444. Цана 5 р. 60 к.

Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. 220600. Мінск, Ленінскі праспект, 68.
Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.